que sais-je ?

LA MUSIQUE DE DANSE

PAR ARMAND MACHABEY

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

LA MUSIQUE DE DANSE

DU MÊME AUTEUR

Précis d'histoire de la musique, 2e éd., Paris, Lemoine, 1947.
La vie et l'œuvre d'Anton Bruckner, Paris, Calmann-Lévy, 1946.
Maurice Ravel, Paris, Richard-Masse, 1947 ; Ed. italienne, 1951.
Traité de la critique musicale, Paris, Richard-Masse, 1947.
Le « Bel Canto », Paris, Larousse, 1948.
Portraits de trente compositeurs français modernes, Paris, Richard-Masse, 1949.
Tinctoris, Terminorum musicae diffinitorium, Paris, Richard-Masse, 1950.
La musique et la médecine, Paris, Richard-Masse, 1952.
La notation musicale, coll. « Que sais-je ? », n° 514, Paris, Presses Universitaires de France, 2e éd., 1960 ; Ed. italienne, Ricordi, 1963.
Frescobaldi, la vie et l'œuvre, Paris, La Colombe, 1952 (Prix Charles-Brun, 1953).
Guillaume de Machault, la vie et l'œuvre musicale (2 vol.), Paris, Richard-Masse, 1955.
Genèse de la tonalité classique, Paris, Richard-Masse, 1955. (Nouv. éd. remaniée et augmentée de l'*Histoire et évolution des formules musicales en Occident*, Paris, Payot, 1928 ; Prix Bernier, 1930.)
La cantillation manichéenne, Paris, Richard-Masse, 1955.
Larousse de la musique (par N. DUFOURCQ, A. MACHABEY et F. RAUGEL), Paris, Larousse, 1957-58 (2 vol.).
Notations non modales, XIIe-XIIIe siècles (3e version), Paris, Ploix, 1959.
La musicologie, coll. « Que sais-je ? », n° 978, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
Embryologie de la musique occidentale, Paris, 1963.

PHILOSOPHIE

La philosophie de Pierre Fermat, 1949.

MUSIQUE

La Messe à 4 voix de Guillaume de Machault (transcription intégrale avec soutien instrumental), Liège, éd. Dynamo, 1948.
La Messe à 3 voix de Tournai (transcription intégrale, etc.), disque Lumen LD. 2128 ; étude : Paris, Richard-Masse, n° 243, 1958.
Compositions originales diverses.

Etudes, mémoires, collaborations et articles divers.

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 1212

LA MUSIQUE DE DANSE

par

Armand MACHABEY Sr.
Docteur ès Lettres de l'Université de Paris
(Musicologie)

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1966

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ
Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire National Supérieur de Musique

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes et la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Charles KOECHLIN, *Les instruments à vent.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT, *La musique française du XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
José SUBIRÁ, *La musique espagnole.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 3e trimestre 1966

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays
© 1966, *Presses Universitaires de France*

« Théodore Metochitès... arriva à l'Astronomie par l'étude de la musique théorique, l'Harmonique dont relèvent les mouvements harmonieux des astres. »

(L. BÉDIER, *La civilisation byzantine*, III, 146.)

INTRODUCTION

Le sujet semble frivole au profane pour qui la danse n'est que le twist, le quadrille des lanciers, tout au plus les évolutions de ballerines court-vêtues ; tandis que la « musique de danse » est obligatoirement de basse qualité.

Il est cependant possible et même — on le verra à la fin de ce livre — nécessaire d'envisager la chorégraphie, synthèse de la « danse et sa musique » d'un tout autre point de vue et même de plusieurs points de vue, car elle s'incorpore à la vie quotidienne dans le temps comme dans l'espace ; toute musique isolée suggère le mouvement corporel qui pourrait, qui devrait l'accompagner, qui peut-être l'a provoquée en d'autres circonstances.

Le kapellmeister qui conduit *Tristan*, le chantre d'église qui module l'*In paradisum*, le virtuose qui pianote la sonate dite *Clair de lune* soupçonnent rarement les liens qui les rattachent au monde de la chorégraphie ; comme les enfants qui dansent une ronde ignorent qu'ils ressuscitent les millénaires figurations de céramiques élamites, symboles elles-mêmes de ce que Montaigne appelait encore la « carole des astres » ; et nous pouvons imaginer

d'après quelques silhouettes humaines préhistoriques, les premières « gambades » (abbé H. Breuil) de notre ancêtre bipède au son d'une rudimentaire percussion, puisque les actuels anthropoïdes savent danser circulairement en marquant le rythme (K. Sachs).

Dans les cent vingt pages qui suivent, on ne trouvera ni une histoire de la danse, ni une histoire de la musique qui se lisent l'une et l'autre dans des centaines de bons livres ; mais la mise en relief de la solidarité originelle de ces deux sœurs, danse et musique, de leur double présence sous des modalités exactement, profondément ajustées dans tous les actes un peu saillants de l'activité individuelle ou collective.

Ce panorama se déroule sur 15 à 20 000 ans de civilisations diverses, même limitées à la Méditerranée. La place étant strictement mesurée, je ne pourrai mentionner que les jalons les plus significatifs de cette longue fraternité ; quant aux sources d'information, j'indiquerai seulement celles que le lecteur curieux peut atteindre facilement ; les initiés n'auront aucune peine à restituer les références qui allongeraient, alourdiraient le texte et l'amateur bénévole peut être assuré que je n'ai rien cité qui ne soit sérieusement accrédité.

L'index final qui absorbe quelques pages me paraît indispensable dans un ouvrage qui fait appel à une multitude de termes, de dates, de personnages parfois peu connus ou étrangers à nos préoccupations habituelles.

J'ajoute que ce livre étant destiné à un public étendu, j'ai donné quelques explications ou définitions qui paraîtront superflues aux spécialistes de la danse ou à ceux de la musique. Ils voudront bien m'en excuser.

Chapitre Premier

LES SOURCES

Quelques particularités lexicographiques doivent être préalablement signalées.

Les termes chorégraphie, saltation, bal, etc., ont des étymologies lointaines, diverses, ethniques et ne couvrent pas toujours des significations aussi générales que le mot *danse*. La chorégraphie se rattache au grec ancien *choros*, chœur investi de l'évolution collective et de certains chants dans le dithyrambe ou au théâtre ; la saltation latine supposait des mouvements rythmés avec élévation (sauts) ; les prêtres *saliens* (*salire*, sauter) *tripudiaient* sur le pont Sublicius, qu'ils faisaient trembler de leurs piétinements anapestiques ; le *bal* médiéval était l'action de *baller* et par extension le lieu où l'on se réunissait pour baller (danser en société) ; la *balerie* était une danse collective ; *danser* [autrefois dancier, dancer ; la *dansa* romane « est un joyeux chant de dance » (in *Leys d'Amor*)] est d'origine médiévale et prend rapidement un sens très étendu ; on le distingue parfois difficilement de *caroler* (sans doute venu du grec) et de *baler* (cependant, les textes différencient le plus souvent la *danse* de la *carole*) ; la langue allemande nous a donné *espringuier* (*springen*, sauter). *Tripudier* (du lat. v. *supra*), fréquent au Moyen Age latin ou

roman, se rencontre encore dans des patois français sous la forme *triper* ; *trescher*, *treschier* (la tresque), venu de l'allemand ou de l'italien (trezza ?), s'est employé du XII^e^ au XVI^e^ siècle pour qualifier une danse collective (probablement) paysanne. Au latin *chorizare*, *chorea* (donc au grec *choros*) se rattache la *carole* médiévale (v. *supra*), prototype de nombreuses danses collectives encore vivantes aujourd'hui. La *kubistesis* grecque désignait toute danse acrobatique (primitivement : la culbute).

« L'origine de la danse est celle même de l'univers ; la danse est aussi ancienne que l'amour. »

Ces lignes ont été écrites au II^e^ siècle de notre ère par Lucien de Samosate, Grec intelligent, lettré, ironique, né sur les bords de l'Euphrate, magistrat en Egypte, grand voyageur de l'Occident et renseigné sur toutes choses. C'est lui qui nous a laissé, sous le titre *Peri Orcheseos*, le meilleur document sur la danse antique et celle de son époque. On a contesté, selon la méthode hypercritique, la paternité de ce texte à Lucien ; ce qui a eu peu de succès et ne présente aucune importance, le traité étant de la même époque.

Lucien renvoie en fait à la plus lointaine et la plus permanente des sources que l'on possède sur la danse et sa musique : l'iconographie (au sens le plus large du terme) ; mais ici on se trouve en face d'un paradoxe : cet art que nous connaissons comme essentiellement mobile et sonore n'est évoqué que par des images immobiles et muettes.

Néanmoins personne ne s'y trompe : l'homme d'aujourd'hui est si accoutumé à observer et à pratiquer la saltation, la gesticulation et leur sonorisation qu'il les reconnaît sans effort dans les plus élémentaires figurations. C'est dire qu'une attitude, un simulacre d'instrument ou même de percussion

suggèrent sans erreur possible la totalité d'une danse dont on ne perçoit qu'une allusion.

Les premières évocations chorégraphiques se lisent sur les parois des grottes habitées ou illustrées par les hommes de la préhistoire ; non seulement elles sont irréfutables, mais elles nous apprennent plusieurs choses : les danseurs solistes se déguisaient déjà au moyen d'ornements animaliers ; ils utilisent les principales « positions » des jambes et des bras que nous codifierons à partir du XVII^e^ siècle ; enfin on voit apparaître la musique sous le signe de l'instrument proprement dit ou du battement de mains, ou encore de l'arc musical — car, moins favorisée que la danse, la musique ne laissera de dessin sonore précis que très tardivement.

On note aussi que non seulement la danse de soliste, mais la danse collective, la danse de groupe, bien plus, la *danse-spectacle* sont évoquées par les graphismes, les intailles ou les peintures pariétales.

Ainsi se révèlent dès 8 000, 12 000 ou 15 000 ans avant l'ère chrétienne les prototypes de notre art chorégraphique ; on en peut même déduire, au moins hypothétiquement, les motifs fondamentaux : la magie ou la religion, la chasse ou la guerre, l'amour — comme le disait tout à l'heure Lucien de Samosate —, peut-être éventuellement le simple divertissement.

Il y a quelques années, on admettait une lacune entre les dernières périodes préhistoriques (Azilien, Magdalénien VI *b*, — 9000, — 8000) et les premiers documents protohistoriques ; mais cette lacune se comble de jour en jour ; outre l'extension des antiques civilisations jusqu'aux rives du Don (l'Empire aurignacien de Leroi-Gourhan), les manifestations préhistoriques descendent en certains sites jusqu'à — 5000, — 3500, — 1200 et parfois jus-

qu'au voisinage de notre ère (Tassili, Sahara) ; dans l'Afrique du Sud-Ouest, les figurations primitives sont presque récentes, contemporaines (de même que dans certaines phases du Tassili) de civilisations évoluées, à l'influence desquelles elles n'ont pas échappé.

Cette continuité de la préhistoire conduit aux céramiques à décors chorégraphiques de Sialk ou de l'Elam, aux figurations murales de l'Egypte archaïque avec leurs théories de danseurs-marcheurs stéréotypés, avec les vestiges d'instruments mélodiques à peine plus perfectionnés que les flûtes aurignaciennes de Piette ; et même aux danseurs et danseuses des vases peints de la Grèce antique (VIII^e siècle, époque d'Homère).

De là, on passe assez rapidement à la période historique, qui abonde en figurations saltatoires : reliefs et peintures égyptiennes, art égéen, vases et coupes grecques, peintures étrusques, art italo-grec, statuettes ou bronzes gaulois et gallo-romains, reliefs occidentaux de basse époque témoignent non seulement de la danse mais des instruments qui en rythment les pas et les mouvements.

A cette phase aussi appartiennent les textes écrits qui signalent la danse et son rôle dans les sociétés méditerranéennes : textes suméro-babyloniens, égyptiens, bibliques ; poèmes homériques, poésie lyrique (Pindare et autres), et dramatique (tragédie classique), traités philosophiques (Platon, Aristote, leurs successeurs ; Lucien, Athénée, etc.), auxquels succèdent les écrits des premières sectes chrétiennes ou parachrétiennes, ceux des Conciles, des Pères de l'Église romaine (et byzantine) d'où surgissent au IX^e siècle, outre des traités de musique consacrés à la liturgie, c'est-à-dire à la gloire de Dieu, des mélodies religieuses notées dont certaines

serviront à la danse populaire (cf. *infra*) ; ces notations constituent après l'iconographie et les textes, la troisième et non la moindre des sources d'information.

Dès lors, ce n'est plus la rareté mais plutôt l'abondance de la documentation qui embarrasse l'exégète : en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Grande-Bretagne, en un mot dans tout l'Occident civilisé, fleurit la miniature évoquant, comme l'iconographie des longues périodes antérieures, les attitudes les plus révélatrices de la danse ; les instruments, éventuellement les chanteurs qui les doublent ou s'y substituent, accompagnés parfois de leur musique notée que finissent par mentionner d'arides traités de musique comme celui de Walter Odington (fin du XIII^e siècle), ou la *Musica practica* de Jean de Grouchy, vierge de toute musique notée, mais qui fournit les noms et les schèmes de la structure de danses populaires : Ductia, Stantipes, Nota, Rondeau *(rotondellus)*, elles-mêmes servant de modèles pour la mesure et le style à certaines pièces liturgiques : répons, alleluia, séquence, préface, pater, etc. (cf. éd. de J. Wolf, 1899 ; de Rohloff, 1943).

Ce n'est qu'au cours du XV^e siècle qu'apparaissent les méthodes de danse précisant les pas, la mesure et leur soutien mélodique. On a fait souvent honneur à Guillaume l'Hébreu du « premier » de ces traités, daté de 1463, mais il avait en réalité démarqué Domenico da Piacenza, dont le manuscrit italien conservé à la B.N. de Paris est de 1416. C'est l'ère des premiers *ballets* (1377, 1393, 1445), dont les chroniqueurs attachés aux cours princières font des descriptions relativement circonstanciées. La Renaissance, qui multiplie ces manifestations, laisse une nombreuse bibliothèque, désormais imprimée,

de recueils de danses écrites pour le clavecin, le luth, les instruments, sans préjudice de celles qui sont chantées (in *Odhécaton*, 1501) (1). Les traités de chorégraphie (imprimés) mentionnent à côté des *pas*, des figurines explicatives, des textes, quelques notions historiques et, dès la fin du XVII^e siècle (Lorin), des graphiques conventionnels symbolisant la progression du danseur qui facilitent aujourd'hui la reconstitution des anciennes danses.

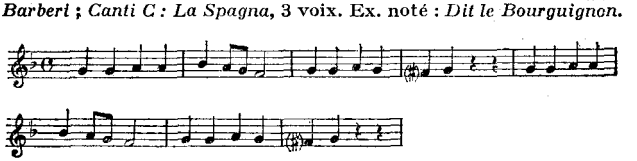
Pour ce qui est des danses modernes, depuis le début du XX^e siècle, l'enregistrement mécanique d'une part, le film de l'autre, ont apporté d'abord le renseignement musical, puis la photographie mouvante et sonore de la danse folklorique, scénique, individuelle ou collective, non seulement propre aux civilisations avancées, mais aussi aux peuples dits « primitifs actuels ». A propos de ces dernières surtout, des commentaires littéraires nous informent de la signification ou parfois de l'histoire de ces saltations traditionnelles.

Il reste évident que la chorégraphie actuelle s'étudiera de préférence *de visu* et *de auditu*.

Iconographie. — L'iconographie étant une source importante d'évocations de la danse, on indiquera ici quelques documents facilement accessibles :

Préhistoire : Ouvrages illustrés de Piette (1907) ; H. Pacheco (Espagne) ; abbé Breuil (*400 siècles*... et

(1) *Odhécaton*, « Dit le Bourguignon » considéré comme basse-danse à 4 voix et mesure binaire. Dans les *Canti B : Voici la danse Barberi* ; *Canti C : La Spagna*, 3 voix. Ex. noté : *Dit le Bourguignon.*



autres travaux) ; Lemozi (1929) ; Cartailhac, Capitan, Breuil *(Altamira)* ; Maisnage, Patte, Luquet (Religion) ; Goury (1927) ; Lantier, Laming-Emperaire (1962) ; Leroi-Gourhan (1964). Revue *Anthropologie* (art. divers).

Antiquité orientale : ouvrages du Dr Contenau ; du Pr Parrot ; catalogues des grands musées. Egypte : Leipsius repris par Erman ; Capart, Maspero, Moret ; Hickmann (Catal. et *45 siècles...*, art. divers). — Mouvements de danse : I. Lexova, *Ancient egyptian dance* (1935), 78 planches de mouvements de danse ; V. Gross (1914). Céramique : Petrie, Loret, Montet.

Grèce, Etrurie, Rome : S. Reinach, *Répertoires* (de la statuaire grecque et romaine), 4 vol. ; des reliefs grecs et romains, 3 vol. ; des peintures du Moyen Age et de la Renaissance, 3 vol. ; des vases peints grecs et étrusques, 2 vol. ; de l'art quaternaire (arrêté à 1913). Emmanuel (Maurice), *La danse grecque antique* (fig.) 1896 ; Séchan, *La danse grecque antique* (1930) ; Mary A. Johnstone, *The Dance in Etruria* (1956).

Ces indications, très loin d'être exhaustives, seront complétées occasionnellement dans les pages qui suivent. L'*Histoire de la danse* de K. Sachs, 3e éd., 1938, propose une répartition par catégories, des danses de tous les pays et une bibliographie encore utile. Voir aussi : P. Nettl, *Tanz und Tanzmusik* (1962), quelques notations ; G. d'Aronco, *Storia della danza popolare e d'arte* (1962), sans notation. Cf. notre Bibliographie sommaire, p. 127.

Chapitre II

LES ÉLÉMENTS

La marche est à la base de la danse, dont l'élément fondamental est le pas ; mais le pas ne consiste pas seulement dans le mouvement alternatif et régulier des jambes, il est doublé du balancement corrélatif et isochronique des bras, qui assurent l'équilibre du corps.

De la marche résulte inévitablement le rythme binaire, qui se propage à la musique si rudimentaire soit-elle et de là aux interventions vocales et aux textes qui peuvent accompagner la saltation ; le choc des pieds sur le sol a transmis aux versifications classiques souvent chantées et dansées le terme *pied* (gr. *pous*, lat. *pes*), qui désigne l'unité rythmique dont la répétition constitue le vers ou un fragment de vers.

Les modalités de la marche, pour nombreuses qu'elles soient — course, saut, tournoiement, etc. — demeurent sous la domination absolue des lois mécaniques qui président à l'équilibre du corps, c'est-à-dire à la situation de son centre de gravité, assurée par l'emploi judicieux du balancier compensateur des bras et parfois d'une des jambes et même de la tête ; tous les pas, toutes les « figures » s'y soumettront sous peine de chute.

Lorsqu'on passe en revue les figurations de la danse depuis les dessins rupestres jusqu'aux photographies modernes, on est frappé de la similitude des attitudes qu'elles nous révèlent. Cette permanence des mouvements a conduit jadis Maurice Emmanuel (*Essai sur l'orchestique grecque*, 1894), puis Valentine Gross (1914) et I. Lexova (1935), à les analyser au moyen des éléments de base de la danse classique, tels qu'ils ont été définis d'abord par Toinot Arbeau (*Orchésographie*, 1589), puis plus systématiquement, vers la fin du XVII^e siècle par Beauchamp (1636-1715).

Ce danseur et théoricien a réduit tous les pas à la position de départ des pieds — par conséquent des jambes — et à celle des bras, le corps demeurant vertical. Il détermine ainsi cinq positions des pieds et cinq positions des bras ; elles sont encore aujourd'hui l'alphabet de la technique chorégraphique ; les différents mouvements des membres, leur situation dans l'espace s'expliquent et se définissent ensuite comme des développements des positions de départ.

D'autre part, la combinaison de certaines positions des jambes et de celles des bras, aboutit aux différents modes de progression, aux aspects divers des évolutions, et aux attitudes variées de tout le corps du danseur au cours de la géométrie vivante qu'il dessine pendant la moindre élévation.

Groupés en vue de la simple marche, de la course, du saut, de la gyration (pirouette, etc.), de la mimique ou même du quasi-repos, ces éléments et leurs dérivés (jambe à la hauteur, à la mi-hauteur, etc.) constituent des synthèses connues sous des termes propres à la chorégraphie : arabesque, attitude, battement, cabriole, déboulé, entrechat, jeté, etc., et, de l'enchaînement de ces synthèses

résultent les *figures*. On a donc, au moins schématiquement : le *temps* qui engendre le *pas*, lequel engendre la *figure* (1).

Les mouvements ou les attitudes du danseur comportent des modalités souvent inspirées de particularités ethniques : danse espagnole, orientale, cambodgienne et autres, mais dans lesquelles on retrouve facilement les positions composantes originales.

Terminologie, description des pas et de leurs associations, figurations et graphiques font l'objet de traités spécialisés qui, s'ils présentent entre eux quelques divergences, sont cependant assez d'accord sur le fond classique de ces *éléments* chorégraphiques dont aucune description textuelle ne peut évoquer l'aspect exact. (L'exposé des « positions », des mouvements, le lexique de la danse classique sont rédigés avec netteté dans le « Que sais-je ? » de Mme Bourgat, *Technique de la danse*. D'autres ouvrages plus coûteux sont également utilisables.)

Il est cependant un élément dont ces traités ne parlent que rarement : c'est la musique. Si la marche normale correspond à un rythme binaire, ce rythme peut être plus ou moins rapide, modifié par intermittence ou au contraire soumis à une stricte régularité (l'allongement d'une durée provoque les rythmes ternaires : trochée, iambe des Anciens) ; il s'établit un échange constant entre la marche par elle-même isochronique et les rythmes qui en soutiennent l'allure ; c'est cette régularité — ou les changements dans la régularité — qui

(1) Le temps est en principe une partie de pas, mais il désigne dans certains cas un pas complet : temps de bourrée, temps de pointes...

est assurée par le battement sonore du rythme extérieur au danseur ; on peut imaginer que cette sonorisation soit produite par la percussion d'objets solides : bois, os, ivoire, pierre ou par le frappement des pieds sur le sol, mais sa plus ancienne manifestation concrète s'observe dans des figurations égyptiennes de femmes battant des mains pour rythmer les évolutions de danseuses ou de danseurs ; dans certains cas, ce *plausus* a pu être doublé d'exclamations vocales : « ha-ha-ha » ; « hi-hi-hi », que les égyptologues ont déjà relevées dans des scènes de chant, avec instruments (Cf. Montet, *Scènes de la vie privée*, etc., p. 359 : « ... des chanteurs jouent leur rôle dans les scènes de danse » ; p. 365 s. traduction des hiéroglyphes : « danser au battement des mains », « battre des mains pour danser », etc.). On est ici au seuil de la musique instrumentale, liée à la chorégraphie dont elle est l'un des principaux accessoires comme soutien du rythme battu, renforcement ou substitut de la voix accompagnante et, il faut l'ajouter, comme *stimulant* du mouvement.

La conjonction de ces éléments corporels d'une part, sonores de l'autre, a été représentée graphiquement depuis les tentatives du XV^e^ siècle jusqu'aux inventeurs modernes de *sténochorégraphie* qui, selon la méthode inaugurée par Lorin (1688), inscrivent les sigles conventionnels des temps et des pas au-dessus ou au-dessous des notes musicales qui leur correspondent. L'ouvrage relativement récent de Mme Antonine Meunier (1931) expose l'enchaînement des temps, des pas et des figures parallèlement à la musique notée d'un ballet (ou d'un fragment de ballet), tel que *Les deux pigeons* (Messager).

Il y a cependant des séquences moins savamment

organisées que celles de la danse classique : les danses de couples tournants qui dominent les réunions mondaines ou populaires du XIX^e^ siècle, reposent sur la répétition du même pas pendant tout le déroulement de la pièce musicale soumise à un rythme uniforme. On dira plus loin que ces danses se sont détachées, en se simplifiant et se stéréotypant, des danses spectaculaires, des danses collectives (ex. la *volte*, par couple) ou des danses de virtuoses.

La danse, par la régularité et la précision de son rythme, ainsi que par le retour à intervalles égaux des mêmes pas et des mêmes figures, a réagi sur la musique (éventuellement et par incidence sur la versification) qui la soutient en lui imposant des phrases d'égale durée, des dessins sonores identiques ou analogues (sortes d'aide-mémoire des mouvements) ; on peut y parvenir en répétant le motif initial à partir d'un autre degré, mais la solution la plus simple consiste dans la reprise intégrale du thème ; d'où la fréquence du signe de reprise (:||) dans les pièces de danse.

La notation musicale des danses est celle de toute musique ; si nous possédions les partitions des drames grecs, nous verrions les évolutions orchestiques notées en caractères alphabétiques, tout au moins à partir du III^e^ siècle avant J.-C. ; au IX^e^ siècle carolingien, ce seraient des neumes alignés ; aux XI^e^-XII^e^ siècles des neumes sur lignes ; les danses du XIII^e^ siècle obéissent à la notation modale (du moins en principe) ; les signes de mesure, qui eussent été si utiles, n'apparaissent que sporadiquement au XIV^e^ siècle, plus régulièrement au XV^e^, dont la seconde moitié voit naître les tablatures.

On s'attendrait à relever l'usage généralisé de la barre de mesure, déjà employée dans les tablatures

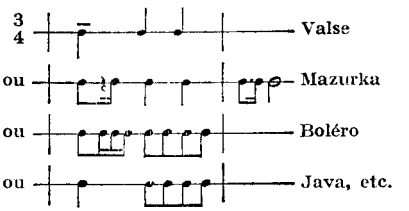
d'orgue depuis 1450 environ ; or, si d'Attaingnant use de la barre de mesure dans ses danses et basses-danses pour clavier (1530, orgues, espinettes, manicordions), il écrit ses célèbres *Dix-huit basses-danses* pour luth sans barres de mesure ; plus tard, ni Gervaise (env. 1550), ni Caroubel, ni Praetorius (1612), qui écrivent cependant pour des groupes de 4, 5 ou 6 instruments en parties séparées, n'utilisent la barre de mesure qui nous paraît indispensable ; en revanche, elle est habituelle chez Adrian Le Roy (entre 1551 et 1556), les vihuelistes espagnols, les luthistes allemands, italiens ou (un peu plus tard) anglais.

Enfin, la symétrie des mouvements des pieds constitutifs des pas peut entraîner l'égalité du nombre des *temps musicaux* et leur répartition en mesures musicales égales ; il en résulte souvent le groupement par « paires de mesures », d'où la phrase musicale *carrée* de 4 mesures que quelques musicologues ont estimée invariablement liée à la danse ; mais ce n'est guère qu'au XIX^e^ siècle que le motif de 4 mesures s'est imposé ; dans les danses anciennes, on rencontre des phrases de 3 ou 5, 6, 7, 10, 11 mesures (cf. *infra*) ; parfois, même chez J.-P. Rameau, la phrase dansante de 8 mesures aboutit à une 9^e^ mesure de repos (v. aussi les tablatures d'Arbeau).

On notera encore, bien que cela appartienne plutôt aux formes qu'aux éléments, la dénomination de *quaternion* (XVI^e^ siècle), désignant un groupe de 4 mesures correspondant à UN pas de basse-danse (une basse-danse régulière ou commune de l'*Orchésographie* peut juxtaposer 20 quaternions ou, si elle est irrégulière, 14, 16 ou 24 quaternions).

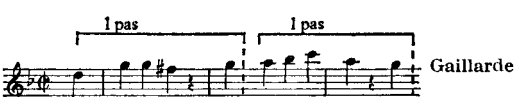
Il est indispensable enfin de ne pas confondre nos *mesures* avec le *rythme* : celui-ci peut diffé-

rencier profondément des danses de même mesure. Exemple : la mesure à 3/4 peut se rythmer, indépendamment du *tempo* :



Ex. 1

D'autre part, les barres de mesure combinées aux signes de mesure peuvent donner lieu à d'apparentes contradictions entre le rythme d'une danse et la mesure indiquée. Ecorcheville montre, au cours de l'importante étude qui précède ses transcriptions de *Vingt suites d'orchestre* (danses) que dans la *gaillarde* dont la mesure peut être ¢, les limites du pas qui comprend 6 temps (Arbeau) sont décalées par rapport aux barres de mesure :



Ex. 2

La transcription des danses de cette époque appelle donc quelque prudence. A partir du XVII^e^ siècle, les principes de la notation sont très voisins des nôtres.

Chapitre III

LES FORMES

On peut se demander ce qu'est la forme d'une danse.

Platon a exprimé à ce sujet des opinions qui ont souvent guidé ses successeurs ; en gros, il reconnaissait deux types fondamentaux (*Lois*, VII) :

A) L'orchestique sérieuse : emmeleia (chantée), pyrrhique en armes ;

B) L'orchestique frivole (gr. *phaulon*) : danses orgiaques de satires et ménades ; danses acrobatiques, etc.

Il se référait à la danse égyptienne, témoignage d'une antique et haute sagesse, et la considérait inséparable du chant (*choreia*, chant et danse circulaire) ; c'est la caractéristique triade culturelle : poésie, musique, danse, base de l'art dramatique grec à son apogée (v^e^ siècle av. J.-C.).

Platon n'est pas seul à s'être intéressé à la danse égyptienne antique ; sur les traces et selon la méthode de Maurice Emmanuel (et plus récemment de Mlle Prodhommeau, dont je ne connais la thèse qu'indirectement), on a tenté de nos jours d'analyser les danses pharaoniques et de les répartir entre différents types.

Irène Lexova, les étudiant sous le rapport du geste, puis de leur fonction, classe ces danses antiques en dix catégories qui vont du mouvement « neutre » si l'on peut dire, aux danses de funérailles, en passant par les danses gymniques, guerrières,

grotesques, etc. (A la Bibliothèque de l'Opéra ; v. aussi Valentine Gross, *op. cit.*, 1914.)

H. Wild, dans une position de thèse (*La danse de l'Egypte ancienne*, 1956 ; thèse non publiée), admet deux classes essentielles :

A) Danses sacrées avec leurs subdivisions, aboutissant aux danses funéraires ;
B) Danses profanes (officielles, civiles, etc.)

Pour ce qui est de l'époque historique, il reconnaît sept types principaux de danses comprenant, outre les danses incantatoires, la pantomime et les saltations comiques, satiriques ou acrobatiques. Au passage, H. Wild constate que dès l'Ancien Empire la musique est associée à la danse. (Déjà les figurations archaïques de danseuses sont accompagnées par des rythmeurs, joueurs de claquettes, crotales, etc.)

K. Sachs a d'abord défini les catégories de la danse d'après les mouvements ; puis d'après certains types : danses non imitatives (il en trouve six) ; danses imitatives (il en trouve cinq). Sous la rubrique plus stricte : *Formes*, il expose les danses en solo, les danses de groupes avec leurs variétés, les danses de couples ; rattachant les unes et les autres à des mobiles généraux : thérapeutique, magie, érotisme, etc.

On s'arrêtera de préférence, dans ce chapitre, à des critères empiriques tenant compte des *aspects* extérieurs les plus fréquents de la danse et des modalités de sa liaison précoce avec la musique.

I. — Danse circulaire

« Le chœur des astres, l'ensemble des planètes, leur concert..., sont les modèles de la première danse. » C'est encore Lucien de Samosate qui propose ce

« modèle » et ailleurs, il écrit, s'inspirant d'un passage de la *Théogonie* d'Hésiode, que les « Muses dansent en chœur autour de l'autel de leur père ». Non seulement cette déclaration avait été précédée d'évocations analogues qu'on rencontre chez les philosophes grecs, mais l'iconographie apporte la preuve que la révolution circulaire apparente des astres a suggéré les rondes dans la plupart des civilisations qui précèdent la nôtre : des céramiques iraniennes du IV^e^ millénaire avant J.-C. portent des théories de femmes se tenant par la main et tournant du même pas autour du col d'un vase peint (Varagnac, *L'homme avant l'écriture*, fig. 66 ; Contenau, *La magie chez les Assyriens*, pl. VII, etc.) ; le célèbre vase babylonien dit « le Fenicio » reproduit une ronde de femmes se tenant par la main ; de même sur les vases, cipes, etc., en Etrurie antique. Les Grecs, du VIII^e^ siècle avant J.-C. (époque d'Homère), dessinent des rondes de femmes et d'hommes nus se tenant par la main et animés par le son d'une lyre à 4 cordes ; autre part, des danseuses vêtues dansent une chaîne circulaire au son d'une phorminx (lyre) à 5 cordes (env. 700 av. J.-C.) (Wegner, *Musikgeschichte in Bildern*, II, Grèce, 1963). Il est assez remarquable que la première de ces rondes soit à peine mieux dessinée qu'une figuration pariétale de la région de Cadix, vieille de plusieurs millénaires (mais sans instrument de musique) (H. Pacheco, *Peintures préhistoriques du sud de l'Espagne*, 1924, pl. XI. Id., même époque, groupe de danseuses nues très habilement dessinées), tandis que la seconde se rapprocherait des « danseuses » de Cogul (plus récentes).

On ne saurait résumer l'inventaire des très nombreux témoignages iconographiques de ces chaînes tantôt fermées (rondes), tantôt ouvertes ; des textes

grecs d'époque homérique et postérieure authentiquent les céramiques anciennes ; l'*Iliade* parle des danseurs qui formaient une ronde au son de la phorminx (XVIII, 493-4) ; au v^e^ siècle avant J.-C., un chœur de femmes chante « ... Formez des rondes, que les mains s'entrelacent, que les danseuses bondissent en cadence » (Aristophane, *Thesmophories*), ou encore : « ... Nous allons (les femmes du chœur) exécuter pour la première fois une ronde harmonieuse » (on rappelle que le *choros*, chœur, chante et danse en rond) ; après Homère et Hésiode, Pindare cite le chœur des jeunes filles s'agitant au son des lyres et des *auloi* (X^e^ *Pyth.*, 58 s.), cf. *Problèmes d'Aristote*, n^os^ 15, 39 *b*, 48 (*choros*, chœur chantant de la tragédie). Euripide parle des « rondes gracieuses des chœurs de la jeunesse, des chants charmants au son du *lotos* qui accompagnent les danses » (le lôtos était un aulos ou un monaule en bois de lotus) (*Phéniciennes*, chœur, env. — 407).

Dans la mythologie, dans le domaine liturgique, on retrouve la danse circulaire : les Corrybantes « ont dansé en armes autour de Zeus enfant » (Aratus, repris par Lactance, *Inst.*, I, 13) ; dans les mystères d'Eleusis, le *thronismos* était une danse circulaire des initiateurs autour du candidat à l'initiation (Dion Chrysostome, mais tiré de Platon, qui fait allusion « aux chœurs de danse de ces astres » (le soleil et les planètes) (cf. *Timée*, éd. Rivaud, 155). Clément d'Alexandrie reprend le même thème (II^e^ siècle) : « Fais-toi initier et tu danseras dans le chœur des Anges autour du Dieu incréé..., tandis que le Logos (Verbe) divin chantera avec nous les saints hymnes » (*Prot.*, XII).

Porphyre décrit « le cercle aux méandres gracieux du chœur des Muses qu'évoque Plotin, au son d'une cithare d'or » (*Vie de Plotin*, éd. Bréhier, I, 25).

Il n'est pas jusqu'aux textes chrétiens orientaux qui ne fassent allusion à la chaîne fermée : « Jésus commande de nous assembler en forme d'anneau, nous tenant les uns les autres par la main et LUI (Jésus) au milieu dit : Répondez Amen. » Il s'agit d'un hymne et plus loin, mentionnant la flûte, le texte ajoute : « Dansez tous. »

Il paraît que la Grèce chrétienne a conservé l'usage de la danse liturgique circulaire lors de la cérémonie du mariage *(Dictionnaire d'Archéologie chrétienne)*.

II. — La carole

La ronde se retrouve en Occident au Moyen Age sous le nom de *carole* ; elle accapare alors à elle seule une bonne partie de l'attention des historiens de la danse et surtout des loisirs populaires, bourgeois et aristocratiques.

Verrier *(Le vers français)* relève la première apparition du mot carole dans des textes du XII^e^ siècle et même pour l'un d'eux, de la main d'Orderic Vital : charoles, chorolla (*Romania*, LVIII, 380 s.). L'étymologie de ce terme a donné lieu à bien des hypothèses, dont l'une, que nous devons à Mlle Sahlin, a du moins l'avantage d'avoir sollicité un nombre considérable de textes médiévaux relatifs à la carole ; en y joignant ceux qui ont été exhumés par les romanistes ou les philologues, on en peut tirer des indications assez précises sur la manière dont se dansait la carole :

1° Elle conserve le plus souvent sa forme circulaire originelle ;

2° Elle se danse aux chansons, parfois aux instruments ;

3° Elle peut n'admettre que des femmes, ou faire alterner femmes et hommes se tenant par la main ;

4° Le cercle se dirige *vers la gauche* : « 3 pas en mesure vers la gauche et balancement sur place » (Bédier) ;

5° La chaîne fermée tourne autour d'un arbre (sous l'orme, « à l'ormeil devant Trémilli », cf. Meray) (1), d'une fontaine, ou d'un personnage central qui prend le nom de *diable* (Jacques de Vitry) ;

6° Les trois pas occupent un ou deux vers, le balancement s'effectue sur le refrain (d'un pied sur l'autre) ;

7° Le meneur de jeu (le chante-avant) chante les strophes de la chanson, les danseurs *répondent* par le refrain ;

8° Le fait de tourner autour d'un personnage central engendra la *balerie*, série de scènes mimées à l'intérieur du cercle.

Si l'on insiste sur la danse circulaire devenue la carole, c'est que cette dernière est à l'origine de la plupart des danses non seulement du Moyen Age, mais aussi de la Renaissance, qui deviennent des danses de cour et de là des danses scéniques.

En effet, les figurations de la carole sont assez fréquentes et diverses ; tel manuscrit du *Roman de la rose* (fr. 19153, fol. 7) offre une fine miniature de la *Karole du Bergier* : à gauche, un couple homme-femme, main à main ; à droite, une ronde fermée de 8 personnes alternativement hommes et femmes, tous dansant au son de trois instruments à vent : hautbois et bombardes ; du même roman, un manuscrit espagnol nous propose une carole de 16 personnages, hommes et femmes en cercle *ouvert*, entraînés par deux bombardes (hautbois graves) et une cornemuse ; une troisième carole est plus animée : à gauche, une ronde fermée de quatre

(1) Tremelli-Trumilli (Oise), tiré de *Guillaume de Dole*, début du XIII[e] siècle, 3413. Il s'agit d'une danse de jeunes filles autour de l'orme.

personnages, puis deux femmes dansant ensemble, une acrobate marchant dressée sur les mains, un joueur de luth, deux autres femmes et une *tumberesse* qui jette en l'air son tymbre (tambourin) ; le texte dit qu'elle le reçoit sur le doigt, qu'il y avait une tableresse (joueuse de castagnettes ?) et qu'une dame chantait ; le groupe se complète d'un joueur de petite harpe et d'un viéliste à archet. Sur un tableau de Sienne, on voit hommes et femmes se tenant par la main en une carole serpentant sous la conduite d'un chanteur qui rythme avec un tambourin.

On pourrait multiplier les exemples ; ceux qui précèdent témoignent déjà de plusieurs modalités de la carole ; on prévoit d'ailleurs que formée de couples, ceux-ci se dégageront de la chaîne et déambuleront autour de l'orme, ou autour de la salle de danse en une sorte de défilé cadencé par des instruments ou par un chanteur.

On se souviendra que la carole se dansait encore au XV^e^ siècle en France en même temps que la basse-danse (v. *infra*). Elle est représentée à la cour d'Este, en cercle fermé de 6 hommes et femmes, sonnée par une trompette basse (en S), une bombarde et un schalmei (chalumeau) (1455-1461). En 1440 environ, les mémoires de J. de Lalain signalent des danses et carolles avec trompettes et instruments mélodieux ; et, en 1433, les mémoires de Saint-Remy relatent les danses par couples à la file ; il y a des danses deux à deux en travestis, aux chansons et bergerettes (à Chambéry).

III. — La basse-danse

Or, ces défilés par couples répondent exactement aux figurations de la basse-danse datées de 1493 ; le nom de *basse-danse* était connu depuis 1328 au moins,

tandis que la série de ses pas est détaillée en France dès 1445 (manuscrit du ballet de Nancy) ; sa technique et sa musique sont révélées par le manuscrit italien de 1416 (cf. *supra*). Ce que ce manuscrit baptise basse-danse est en réalité une série de danses dont la basse-danse n'est que l'une d'elles, mais aussi la cellule initiale et principale. De plus, les traités italiens que nous possédons et qui procèdent tous de celui de Domenico da Piacenza (celui de 1416) exposent la basse-danse (italienne) de ce temps en six sections exposées comme suit dans le manuscrit italien de 1416, chacun des titres recevant une explication de quelques lignes (que nous nous bornons à résumer) :

CAPO

basse-danse, la « reine » des mesures

SEXTO

quadernaria, un sixième plus rapide
que la basse-danse

TERZO

saltarello, ou pas de brabant
un sixième plus rapide que la quadernaria

MEZO

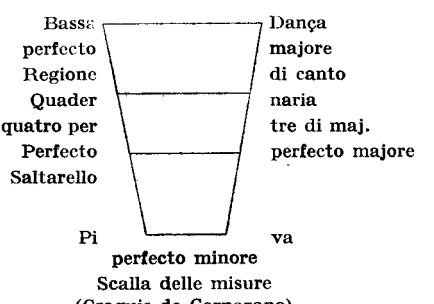
piva, deux fois plus rapide que la basse-danse

sal	TERZO	tarello
quader	SEXTO	naria
bassa	CAPO	dansa

Ce dispositif se simplifie déjà dans le traité de Cornazano (1455), où la suite de mouvements se réduit à 4 : la *basse-danse* proprement dite (lente et marchée, glissée) ; la *quadernaria*, plus rapide que la basse-danse initiale ; le *saltarello*, danse *haute*, sautée, plus rapide que la quadernaria ; la *piva*,

deux fois plus rapide que la basse-danse. Ce sont les quatre « degrés » ou encore les principales « mesures » sur lesquelles on peut danser (la « misura » est ici le type d'organisation rythmique sur lequel on exécute telle ou telle danse).

On tire de ce traité d'utiles renseignements : la *piva*, danse vive jouée ou accompagnée par la cornemuse, est le principe de toutes les autres *mesures* (danses) ; de la piva on fait la basse-danse et réciproquement ; du saltarello, la plus allègre de ces danses, on peut tirer la basse-danse (lente), de même que de la quadernaria, d'où l'on peut aussi déduire le saltarello et la piva ; autrement dit, en partant d'une même mélodie, on peut composer les quatre danses principales : il suffit d'en modifier le rythme et la rapidité du mouvement (nous dirions le *tempo*).



Scalla delle misure
(Croquis de Cornazano)

Ex. 3

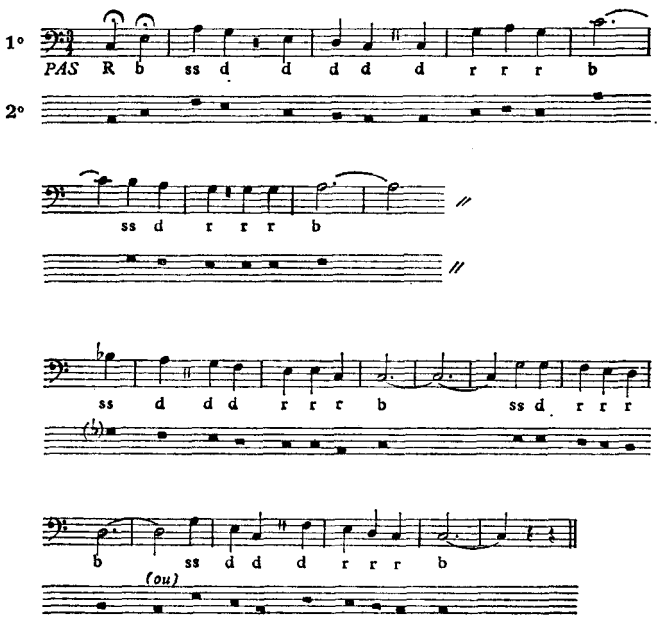
Cornazano nous conserve les meilleurs « tenori » de basse-danse et de saltarello, c'est-à-dire les mélodies de base qu'on modifiait, variait pour en tirer, outre les quatre danses de la série classique, les « balli » ou danses individualisées plus ou moins

dérivées de la basse-danse, « regina » de toutes les autres et non seulement chantée, mais « habituata », c'est-à-dire accompagnée (par des instruments) (Mazzi, éd. de Cornazano).

Les basses-danses du manuscrit de Bruxelles (XV^e siècle) et les notations de l'*Art et instruction de bien danser*, de Michel Toulouze (1495 ?), sont des *tenori* de basses-danses analogues à ceux que propose Cornazano.

Le petit Rouen, B.D. du Ms. de Bruxelles, 5 mesures.

1° Traduction de H. Riemann (discutée) ; 2° en not. carrée, *Art et instruction...*



Ex. 4

Enfin, le même auteur signale qu'on peut danser le saltarello de cinq façons différentes, la piva de quatre, la quadernaria de quatre et la basse-danse de cinq manières ; il y a donc pour chacune d'elles une variété prévue qui rappelle les modalités relevées dans la carole d'où elles sont issues. Par exemple : 2 couples (homme et femme) en quadernaria, l'un derrière l'autre ; ou alternativement, homme femme, homme femme en file indienne pour une basse-danse ; ou, une femme entre deux hommes, basse-danse à trois (analogue à la carole à 3, du ms. fr. 857) ; ou une chaîne en file, homme, femme, homme, femme, homme, pour le saltarello ; ou un homme entre deux femmes, avec un joueur de harpe (ms. ital. 973, 21 v°, XV^e siècle). Pour ce qui est de la musique, on remarque que les mélodies affectées à chaque danse ne sont accompagnées d'aucun texte ; pour certaines d'entre elles, il est cependant spécifié qu'elles sont chantées ; ce sont donc des chansons connues qui pouvaient être soit effectivement chantées (de mémoire), soit jouées sur des instruments (un canto a sonare), soit chantées accompagnées d'un instrument. D'ailleurs, Domenico précise (ms. ital. 972) que le danseur et le « sonator » (instrumentiste) doivent observer le même *tempo* (de piva).

La transcription en notation moderne de ces basses-danses du XV^e siècle (et, nous le verrons, du XVI^e siècle) a donné lieu à bien des discussions et demeure encore parfois incertaine ; les compositeurs changent plusieurs fois de mesure au cours d'un même air de danse et les barres de mesure qu'on rencontre déjà dans des manuscrits contemporains de Charles VII et Louis XI (cf. *supra*) séparent en réalité les *pas* successifs plutôt que les mesures musicales (v. *supra*, *Eléments*).

Le terme même de basse-danse, mentionné dans un manuscrit languedocien du XIVe siècle (1328, v. *supra*), indique que la bassa-danza italienne a dû s'introduire dans la péninsule par l'intermédiaire des troubadours provençaux ou provençalisant ; dans l'état actuel de la documentation, elle est moins souvent citée en France qu'en Italie pendant le XVe siècle ; en revanche, elle reparaît dans nos pays sous forme de recueils musicaux qui en fournissent la structure et les mélodies ; d'autre part, après les « tenori » dont on a parlé plus haut (fin du XVe siècle), un *Traité de 1536* publié par Antonius de Arena, en confirme le caractère et les pas ; enfin, l'*Orchésographie* de Toinot Arbeau (1589) en décrit à son tour les pas avec la musique notée et au besoin les instrumentations diverses : non seulement la flûte et le tambourin (« merveilleux » pour le rythme), mais le violon, les épinettes, les flûtes traverses « et à neuf trous », les hautbois, etc., « voire chanter avec les voix ».

La basse-danse commune française repose sur une première partie (principale) de vingt « quaternions » (cf. *supra*), correspondant à vingt *pas* : (révérence), b(ranle), deux s(imples), un d(ouble), r(eprise), d(ouble), r(eprise), b(ranle), deux s(imples), d(ouble), d(ouble), d(ouble), r(eprise), d(ouble), r(eprise), b(ranle), deux s(imples), d(ouble), r(eprise), b(ranle) et congé (un double égale deux simples, soit un quaternion ou quatre mesures), soit en tout 80 mesures à trois temps.

Il s'en faut d'ailleurs que cet ordre ait été toujours et rigoureusement observé : les sept basses-danses du ballet de Nancy (1445) différaient toutes les unes des autres et de celle de Toinot par le nombre et l'ordre des pas, et les initiales indicatrices des *pas* d'Arena ou de Michel Toulouze en diffèrent

également; cependant, on relève déjà les sigles placés sous chaque notation (Bruxelles, *Art et instruction*) : 30 notes, 4 mesures; ou 40 notes, 5 mesures; mais d'autres basses-danses imprimées de 1530 à 1550 correspondent bien aux quaternions d'Arbeau.

En revenant et s'acclimatant en France, la basse-danse s'est encore simplifiée et régularisée à l'égard de la bassa-danza italienne; le recueil d'Attaingnant (1529-30) présente des *suites* de construction peu complexe et bien mesurée.

La basse-danse *La Brosse* pour luth se répartit comme suit :

16 mesures à 4 temps :||
8 mesures à 4 temps :|| } soit au total 80 mesures
16 mesures à 6 temps :||

6 mesures à 4 temps :||
6 mesures à 4 temps :|| } soit 24 mesures

La non moins célèbre basse-danse *Beurre frais* du même auteur, traduite en mesure binaire (comme y insiste l'*Orchésographie*) se présente en trois sections principales :

Basse-danse { 1° 6 mes. à 4 temps :|| / 2° 3 mes. à 4 temps :|| } soit 18 mes. à 4 temps

Recoupe { 3° 3 mes. à 4 temps :|| / 4° 3 mes. à 4 temps :|| } soit 12 mes. à 4 temps

Tourdion { 1° 4 mes. à 3 temps :|| / 2° 4 mes. à 3 temps :|| } soit 16 mes. à 3 temps

On voit que la basse-danse (1) se divise en deux parties de même mesure, suivies d'un tourdion à 3 temps,

(1) M. W. Apel traduit la basse-danse à 3 temps. Cf. les discussions de K. Sachs et autres. Arbeau affirme qu'Attaingnant et Duchemin écrivaient leurs basses-danses en mesure binaire.

dont le caractère est celui de la *gaillarde*, danse haute ou comportant le saut, d'un mouvement plus allègre que celui de la basse-danse (cf. le *saltarello*).

En 1552, un important recueil de tablatures de guitare signé Adrian Le Roy, ne contient guère qu'une basse-danse, parmi d'autres danses séparées ; la construction en est remarquable de régularité et aussi d'unité thématique. Basse-danse *Il était une fillette* :

Basse-danse

A) 8 mes. à 2 temps :|| soit 80 mes. à 2 temps
B) 8 mes. à 2 temps :||
C) 8 mes. à 2 temps :||
D) 16 mes. à 2 temps :|| FIN

Demi-basse-danse

||: *a* 8 mes. 2 temps
a' 8 mes. 2 temps
b 8 mes. 2 temps
c (tiré de *a*) 8 mes. 2 temps
c' (tiré de *a'*) 8 mes. 2 temps :||

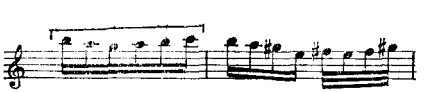
soit 80 mes. à 2 temps

Tourdion à 3 temps (3e partie de la basse-danse) :

D ||: 8 (4 + 4) mes. à 3 temps
8 (4 + 4) mes. à 3 temps :|| soit 32 ms. 3 temps

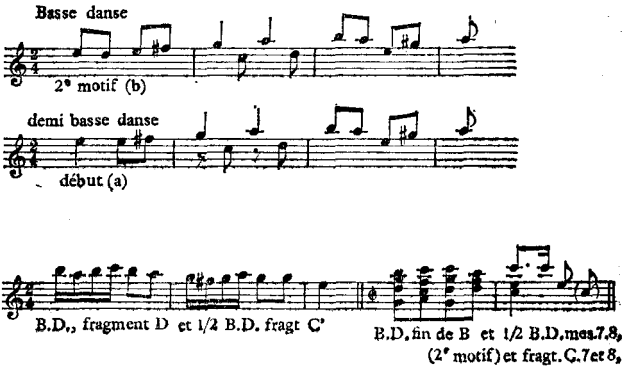
E ||: 8 (4 + 4) mes. à 3 temps
7 (4 + 3) mes. à 3 temps :|| soit 30 ms. 3 temps

Les thèmes de E sont ceux de D, mais « plus diminués ». On remarque que la dernière phrase est de 7 mesures au lieu de 8 ; une erreur d'impression n'est pas impossible : une mesure paraît manquer entre les mesures 11 et 12.



Ex. 5

Ci-dessous quelques motifs communs à la basse-danse et à la demi-basse-danse :



Ex. 6

IV. — La pavane

Peu après la basse-danse surgit la *pavane*, également marchée, d'allure noble, convenant aux cortèges princiers et qui n'est autre qu'une dérivée de la basse-danse par couples « à la file » ; en 1518, François Ier donne en la cour de la Bastille une fête au cours de laquelle on vit 40 paires de personnages danser « la pavane, basse-danse » au son des instruments et des voix.

Toinot Arbeau a donné de la pavane une description qui en fait ressortir la noblesse tout en indiquant son instrumentation et la manière de la danser (fo 29 vo) : « ... Et quant à la pavane elle sert aux Roys, Princes et Seigneurs graves, pour se montrer quelque jour en festin solennel, avec leurs grands manteaux et robes de parade. Et lors les Reynes,

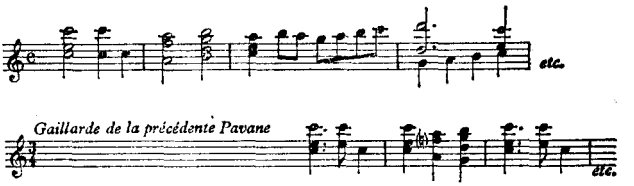
Princesses et Dames les accompaignent, les grands queues de leurs robes abaissées et trainant quelquesfois portées par demoiselles. Et sont lesdites pavanes jouées par haulbois et saqueboutes qui l'appellent le grand bal et la font durer jusques a ce que ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle : si mieux ils n'ayment la dancer par marches et desmarches. »

Obéissant au rythme naturel de la marche, sa mesure est à 4 temps. Elle fleurit au XVI^e siècle dans les mêmes recueils de clavecin ou de polycordes que la basse-danse et le branle. Adrian Le Roy laisse dans le Livre de 1552, deux *pavanes* très caractéristiques du mode de composition de cette époque, qui est d'ailleurs celui de la basse-danse. C'est qu'en effet, la pavane ne va pas seule : elle est suivie d'une *gaillarde* à 3 temps qui lui est liée par ses dessins thématiques. On lit (f° 7) : *pavane* « J'ai du mal tant, tant », et plus loin : *gaillarde de la précédente pavane*. Cette gaillarde est l'équivalent du tourdion de la basse-danse ou du saltarello de la pavane et des basses-danses italiennes.

La pavane elle-même comprend deux sections, la première de 3 phrases, A + B + C, avec reprise de chacune d'elles, soit $8 + 8 + \widehat{16 + 2}$:||, en tout 64, plus 4 mesures. (Il est possible, mais non certain, que ces deux mesures excédentaires n'aient été jouées qu'à la dernière reprise, à titre de « congé ».) La deuxième section, « plus diminuée », est de 3 phrases : D (= A′) + E (= B′) + F (= C′), soit $8 + 8 + \widehat{8 + 2}$:||, ou 48 plus 4 mesures (D = (A′) signifie que D est une variante de A ; ainsi des autres).

La gaillarde à 3 temps (bien que marquée ¢) est calquée sur la pavane :

Adrian Le Roy, *Pavane*, nº 7



Ex. 7

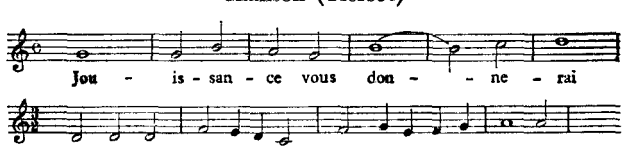
1º 3 phrases, $a + b + c$, déduites des 3 phrases correspondantes A + B + C de la pavane, mais de $8 + 8 + \widetilde{8 + 2}$ mesures.

2º « plus diminuée » de 3 phrases : $d + e + f$ déduites de D + E + F de la pavane.

Le ton (UT maj. avec passages en LA min.) est le même pour les deux pièces. Une fois de plus, on relève le principe annonciateur de la *Suite*.

Beaucoup de ces pavanes-gaillardes portent un incipit qui trahit, comme pour la basse-danse, leur origine chansonnière : ce sont des chansons dépouillées de leur texte, mais dont la mélodie assujettie à la saltation a été suivie la plupart du temps avec peu de rigueur. Tiersot signalait (en 1894) la disparité qui existe entre la chanson *Jouyssance vous donnerai* et la basse-danse qui en fut tirée, telle que la note avec précision Toinot Arbeau (fº 33 s.).

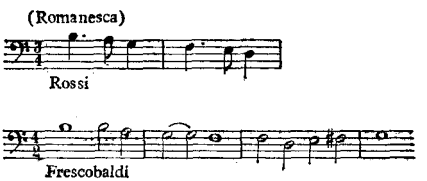
Chanson (Tiersot)



Basse-danse (Arbeau)

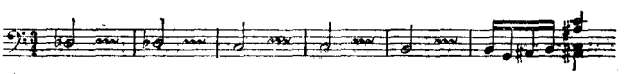
Ex. 8

Le recueil d'Adrian Le Roy renferme sur des pages manuscrites une *Pavane la Romanesca* ; l'air de la romanesca était alors à la mode en Italie et le resta longtemps encore ; il servit de basse (et même de *basse obstinée*, c'est-à-dire répétée, identique à elle-même plusieurs fois de suite et avec variations) à nombre de pièces instrumentales qui en livrent plus ou moins fidèlement la formule.



Ex. 9

Arrangée pour la guitare, on en retrouve à peu près la mélodie initiale :



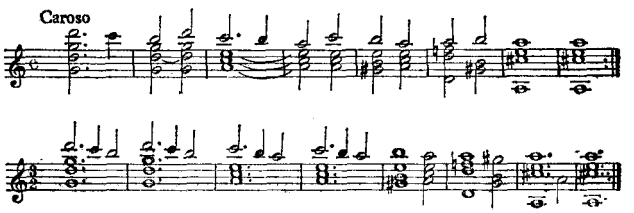
Ex. 10

Tout est d'ailleurs variations, guirlandes de notes, virtuosité ; le thème n'est qu'un prétexte. Dans le même recueil, on relève deux danses tirées de la chanson *J'aymerois mieux*, qui n'ont pour ainsi dire aucun point commun.

La basse-danse au dire de Toinot cessa d'être dansée vers 1540 ; Gervaise en écrit encore en 1547, d'Estrée en 1559, comme F. Caroubel (v. *Terpsi-*

chore, éd. en 1612) ; en Italie, les recueils de Caroso (1581, 1612) contiennent une *Bassa Ducale*, et quelques autres basses-danses (la *Sciolta* de la bassa ou de la pavane correspond au tourdion ou au saltarello, à 3 temps).

Caroso, *Bassa Ducale*, pour luth (transc.).



Ex. 11

V. — Le branle

La pavane, en vogue depuis le début du siècle, se substituait peu à peu à la basse-danse, mais on voit aussi pénétrer l'*almande* (mes. binaire) ; la *courante*, sautée, légère, à 3 ou à 4 temps, peut-être d'origine italienne ; la *volte*, ternaire, sautée comme le *tourdion*, venue du Midi, et surtout les *branles* qui eurent en France un succès considérable.

Le terme *branle* désigne d'une part un pas de basse-danse : balancement d'un pied sur l'autre, et d'autre part une danse sautée (« on y sautait le branle », Meray) et marchée, mais « de cousté », écrit Arbeau ; les branles forment souvent des *suites* en se différenciant les unes des autres par le *tempo* et la *mesure*.

Exécutés aux instruments, 4 branles se succédaient dans les festins ou assemblées :

Pour les gens plus ou moins âgés	Branle double ¢ relativement lent, grave ;
	Branle simple ¢ modéré (mélodie tirée du branle double).
Pour les mariés	Branle gay à 3 temps, assez vif, mélodie tirée des précédents.
Pour les jeunes	Branle de Bourgogne ¢ mesure plus légère (vive).

Cette série est donnée comme classique par Arbeau, qui apporte un renseignement capital (p. 73-74) : les joueurs d'instruments s'emparant des branles composés non sans fantaisie (« ... mesures diverses, pesantes ou légères... ») par les « inventeurs », les enchaînaient par *Suites* de 10 — ou tout autre nombre — branle de Camp, branle de Hainaut, branle de Champagne, branle d'Avignon, etc.

La plupart de ces branles sont de mesure binaire, mais le branle classique du Poitou était à 3 temps ; certains d'entre eux étaient marqués par le sabot (Arbeau : « Les Poitevins trépignent ») et étaient sautés ; le branle d'Ecosse (f° 80 ; cf. Adrian Le Roy) est de mesure binaire comme celui des sabots, etc.

On notera encore que le branle se danse en se dirigeant *vers la gauche* et se constituait progressivement en une ronde (« ... et ainsi se fera une danse ronde »), les danseurs et danseuses se tenant par la main ; si bien qu'il reproduit dans son essence l'antique carole (cf. *supra*) et qu'il précède au même titre que la basse-danse et la pavane-gaillarde, la *Suite de danses* qui fleurira au XVII^e siècle.

VI. — Danses dérivées

Jusque vers 1550, les types de danses sont peu nombreux ; les maîtres à danser procèdent plutôt par modification des modèles classiques dont ils conservent les noms (basse-danse, branle, etc.) ; mais les recueils de luth, de guitare, de clavecin ou de musique instrumentale ne comportent guère que les titres énumérés plus haut sauf cette particularité que la même danse, généralement issue d'une chanson, pouvait figurer avec les ajustements nécessaires pour les dits instruments ou même un groupe instrumental — sans préjudice de l'orgue ; on y reviendra plus loin (chap. IV).

Déjà, cependant, l'*orchésographie* expose la théorie de danses sinon nouvelles, du moins non encore citées : la *moresque*, les *bouffons*, par exemple, qui seront examinés avec les saltations spectaculaires.

La *volte* retient un instant l'attention en raison de sa hardiesse ; c'était une sorte de gaillarde à 3 temps, mais au cours de laquelle le danseur soulevait « sa demoiselle », la faisait tournoyer de telle sorte que, sa robe « cueillant le vent », la danseuse laissait voir ses jambes et ses dessous, ainsi qu'en témoignent quelques figurations de l'époque ; l'une d'elles représente Elisabeth Ire d'Angleterre dans cette situation risquée (pour ce temps) ; Arbeau prétend que la jeune fille ramenée à sa place, sent « son cerveau esbranlé, plein de vertiges et tournoyements de tête » (f° 64 v°). Laure Fonta évoque quelques autres représentations et des textes qui se rapportent à la *volte* dans les cours princières du XVIe siècle (v. aussi la gravure de Th. de Bry, souvent reproduite) et si elle est citée ici, c'est qu'elle se trouve être l'ancêtre du rock'n-roll moderne dont elle annonce l'acro-

batie pittoresque. La musique de la volte gravée par Arbeau ne diffère pas de celle de certaines gaillardes, mais le mouvement en était un peu plus lent :

Volte de Caroubel, tirée de *Terpsichore*, 1612 (cantus), n° 205.

Ex. 12

VII. — Danses espagnoles

Depuis la fin du XIVe siècle, des notations intitulées *Istampita Ghaetta*, *Istampita Isabella* ou, encore, *Spagna*, *Spagnola*, *Basse-danse du roi d'Espagne*, *Bassa d'España*, *Pavana hispanica*, etc., paraissent dans la plupart des manuscrits ou des recueils de danses, qui reflètent les danses françaises ou italiennes ; mais, avant d'aller plus loin, il est nécessaire de revenir au terme *Istampita* qu'on rencontre ici à côté de la *danse*. Une hésitation subsiste à son égard ; on a vu plus haut que Jean de Grouchy cite le *stantipes* en même temps que la *ductia* qui est une danse ; on s'est demandé si *stantipes* était assimilable à *estampie* (ou à *stampita*, *istampita*) et par conséquent si c'était bien un nom de danse. Il semble qu'on n'en puisse guère douter depuis que Pierre Aubry publia (1902), tirées du manuscrit français 844, les *Estampies et danses royales*, dont il fournit les traductions en notation moderne. On sait aussi par l'anecdote de Raimbaut de Vaqueiras (XIIIe siècle) que l'estampie pouvait être instrumentale ou vocale ; celle de Raimbaut, dont on a la version lyrique,

offre le même aspect mélodique que le stantipes reconstitué de Tassin, cité par Jean de Grouchy ; les quatre, cinq ou six *puncta* (sections) de cette danse se relèvent dans une estampie italienne du XIVe siècle. Quelques textes prouvent, de surcroît, que l'estampie était dansée : exemple : Robin et Marion :

« Je ferai une estampie / Si jolie / Balle un petit, je te prie », *Conte d'Anjou* (J. Maillart, XIVe siècle) :

« Chansons royaux et estampies, danses, notes et baleries » (Froissart : Battre des estampies, joindre les mains pour caroler).

Il reste, cependant, que nous ignorons le type de saltation des estampies ; rien n'évoque à leur sujet la danse circulaire ou la carole dans ses divers aspects ; peut-être comportait-elle le frappement du pied, le tripudium souvent évoqué au Moyen Age.

Jeanroy (II, 344 s.), qui propose de brèves indications à propos de l'estampie, ne croit pas qu'elle était dansée — non plus que la *rotruenge* qui constitue une autre énigme.

Le terme même de rotruenge est équivoque. On le lit dans le *Roman de Brut* (1155) : rotruenges et noviax sons (v. 10546), antérieurement au mot *chanson* et à peu près au temps de la carole dans le français du Nord ; il a généralement le sens de chanson, parfois celui de danse :

« ... rotruange, conduis et sons » (le conduit, *conductus* est au XIIe siècle une chanson marchée) — et même est associé au « dancier » dans le *Poème moral* (XIIIe siècle). En langue d'oc, mais à la fin du XIIIe siècle, la rotruenge devient *retroencha*, *retroncha* ; c'est une pièce : poème, chanson ou danse, composée de couplets de structure spéciale ; la « dansa retronchada » s'est abrégée en « retroen-

cha » et elle est mentionnée comme telle dans les *Leys d'Amor* (1356) aux articles *couplets* (p. 287) et *dansa* (343, 347). Les deux premières retrohenchas de Guiraud Riquier (1262 et 1265) sont des chansons à couplets avec refrains, dont les phrases carrées pourraient être dansées, mais nous ne savons sous quel aspect ni sur quels pas. La première de ces œuvres destinée à la Catalogne (« ... En Cataluenha la bona ») rejoint de ce fait les istampidas et bassas espagnoles, permettant ainsi de les considérer comme les germes et les aînées des danses ibériques dont on va parler.

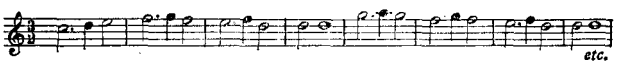
A une date encore indéterminée, mais qu'on peut situer vers 1585-1600, trois danses jaillissent d'Espagne et conquièrent rapidement tout l'Occident européen : la *sarabande*, la *chaconne*, la *passacaille*.

On discute encore sur l'étymologie et sur la genèse de la sarabande ; F. F. de Cordova (1615) la rattache aux antiques danses gaditanes évoquées par Martial et Juvénal ; de nos jours, Daniel Devoto en fait — à l'origine — une danse féminine de fécondité folklorique ; animée jusqu'à la licence, elle est interdite par Philippe II en 1588 (ou même 1583 ; cf. Pellicer), mais continue de vivre, généralement associée à la chaconne, autre *baile* dont les écrivains, Cervantès en particulier, soulignent le caractère populaire et agité.

C'est dans les cours d'Italie et surtout de France que la *sarabande* s'assagit en raison du luxe, du poids des atours des dames et de l'épée des danseurs — peut-être aussi du goût ; quand on la découvre notée dans les recueils, elle est d'un mouvement modéré à 3 temps et d'une démarche noble ; c'est une basse-danse au sens du XVI^e siècle.

In *Terpsichore*, sarabande pour 4 instruments, n° 34 (1612) (on ne sait pourquoi Nettl l'a transcrite

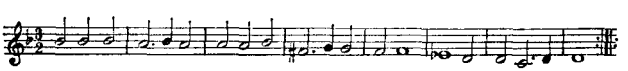
en LA majeur, ni pourquoi il a modifié le rythme des 4es mesures).



Ex. 13

La sarabande a été chantée, écrite pour le luth, la guitare, les claviers et les groupes instrumentaux ; Mersenne a inséré dans le *Livre II des Chants* une sarabande de l'onzième mode (sans barres de mesure) :

Première reprise :



Ex. 14

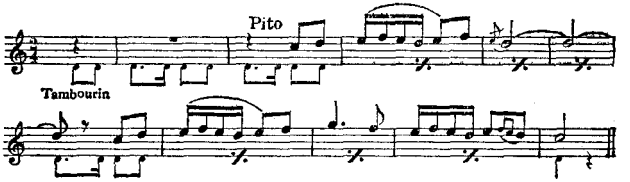
La chaconne, peut-être venue d'Amérique (citée par Aguado en 1599), mais dont le lieu de naissance est en fait aussi discuté que celui de la sarabande, partage avec celle-ci le rythme animé, la turbulence populaire qui en font pour Cervantès, Lope de Vega et autres, la danse préférée des muletiers et laveuses de vaisselle ; Briceño (1626) en fait une danse à réveiller un mort.

Les auteurs espagnols de cette époque (1580-1625 env.) associent, comme on l'a dit, la chaconne à la sarabande ; Briceño, installé en France, va plus loin que les Espagnols et compose une *sarabande chaconisée* ; c'est que le rythme (3 temps), le tempo et le caractère en étaient voisins ; toutes deux pouvaient être chantées, ou instrumentées et accompagnées par les castagnettes ; cependant, la chaconne a laissé quelques notations de son refrain : celui-ci,

le plus souvent de deux vers (parfois de quatre), sur un texte traditionnel presque invariable (« Vida, Vida, vida bona »), précède la première strophe et reparaît tant au cours de la chanson que pour la terminer : c'est le principe du *virelai strophique*, qui sera retenu par les compositeurs français du XVII^e siècle.

Autre particularité : ce n'est pas à la sarabande, mais à la passacaille que les Français associent la

Passe-rue *(passa calle)*



Ex. 15

chaconne ; à sa naissance, la passacaille n'est qu'un petit air de marche de 4 à 8 mesures, un *passe-rue*, « passa calle », qui sert dans certaines circonstances à se rendre d'une maison à l'autre (le passe-rue existe encore sous ce nom dans le sud-ouest de la France) ; il est joué sur un *pito* (sorte de chalumeau), rythmé par le tambourin (tamboril). On estime que ce *passa calle* date de la fin et même du courant du XVI^e siècle (Olmeda, 1903 ; Pedrell, 1914) et que, normalement, il était de mesure binaire ; le rôle musical de ce passe-rue allait être considérable : au lieu de répéter plusieurs fois de suite identiquement ce bref motif, les instrumentistes le modifièrent à chaque reprise, usant du procédé de la variation déjà pratiqué dans les danses anciennes ; cette acquisition de la *Suite de variations instrumentales* se doublait d'un système d'écriture : la *basse-obstinée* ;

sur un clavier et, partant d'une tonique pour aboutir à une cadence, le thème original était survolé par des variations rythmiques et mélodiques à chacun de ses retours inchangés à la basse.

D'autre part, cette marche bien mesurée par la musique était destinée à devenir une véritable danse, non plus pour la rue, mais au théâtre et à la cour ; comme telle, elle adopte fréquemment la mesure ternaire et concurrence la chaconne qui lui emprunte dès lors le procédé de la *basse-obstinée* (B.O.). Ainsi voisinent la chaconne ennoblie, mais d'allure assez vive et la passacaille (ternaire) plus lente, mais comme le disaient les commentateurs du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, plus « tendre » que la chaconne (v. S. de Brossard).

La passacaille, au besoin avec les castagnettes, apparaît en qualité de danse en Espagne plus tardivement que les deux autres célèbres *bailes* (chez Quevedo, en 1622 seulement). En France, dès les premières décennies du XVII^e^ siècle, on voit la passacaille jouer le rôle de prélude à un chant, ou même à une entrée de théâtre (Briceño) et pénétrer en 1614 dans un ballet de cour comme chanson, sinon comme danse (Bailly, *Airs*, etc., 1614).

VIII. — Bilan d'une évolution

A cette date moyenne de 1600-1610 environ, on peut faire un rapide bilan de ce qu'est la musique de danse.

Venue du fond des âges, la danse zodiacale (J. Meursius, *Orchestra*, 1618 : Zodiaci circuli motus expressus in saltatione : *Hyporchêmatika*), astronomique, la chaîne circulaire fermée, tournant en rond, la chaîne ouverte avançant, puis reculant de

front, la succession des couples, la file qui serpente, prennent les noms de carole, de tresque, puis de basse-danse, de branle, qui se diversifient progressivement surtout au XVI^e siècle finissant, véritable creuset de la danse et s'individualisent sous les noms les plus divers de pavane, gaillarde, courante, volte, branle de telle ou telle région, etc. La Germanie avait fourni l'allemande, l'Angleterre la gigue, l'Espagne dont le lexique chorégraphique est remarquablement riche n'en exporte guère que la sarabande, la chaconne et la passacaille. Les recueils de danses notées, tant français qu'étrangers, abondent en titres courants, inégalement répartis, mais où dominent tantôt les uns, tantôt les autres.

Ce qui frappe surtout c'est le développement des pièces instrumentales ; alors que les danses d'Attaingnant, d'Adrian Le Roy, et même de Caroso (1581), sont écrites pour le clavier, ou le luth, ou la guitare, les *Danseries* de Gervaise, de Caroubel, d'Estrées et autres requièrent 4, 5 ou 6 instruments « de tous genres » (cf. A. Orologio, 1597 ; Praetorius, 1612 ; Schein, 1617, etc.). Parfois, on est fixé sur la nature de ces instruments, non par les compositeurs, mais par les peintres ou graveurs : Jan Théodor de Bry représentant à la manière de Caroso les nobles danses de la cour, les rythme au moyen de quatre instruments : une basse de viole, une vièle à archet, un luth et une guitare — tandis que l'alerte danse villageoise (avec la volte) est conduite par une trompette et une cornemuse. Quant aux chaconnes ou passacailles variées et leurs analogues (grounds, diférencias, etc.), elles sont écrites avec prédilection par les Italiens, les Anglais et les Espagnols pour les claviers (y compris l'orgue), et les polycordes : luth, guitare, vihuela.

IX. — Danses spectaculaires

1. Période ancienne. — Il est nécessaire de s'imposer une halte et de revenir un peu en arrière pour examiner une catégorie de danses qui, sans différer totalement de la saltation populaire ou mondaine, ont pu exercer quelque influence sur la musique qui leur convient.

Il s'agit des danses spectaculaires, celles qui sont réalisées par un ou plusieurs personnages pour le plaisir visuel (et au besoin auditif) de spectateurs non participants à la danse.

La danse spectaculaire est aussi ancienne que la danse récréative et prend racine dans la préhistoire. R. Louis décrit (1955) une scène de danse acrobatique pariétale exécutée par deux personnages devant un groupe de neuf spectateurs (grotte de l'Addaura, en Sicile) ; il est peu croyable que le prétendu sorcier du Mas-d'Azil se soit ainsi déguisé pour son seul plaisir et non pour celui des spectateurs ; pas plus que le danseur musicien de la grotte des Trois-Frères ; les neufs bonshommes à tête d'oiseau qui « gambadent » dans la grotte d'Altamira exécutent-ils une danse collective pour eux seuls, ou devant leur tribu ? Les dix-sept femmes stylisées, bras levés, de la Cerezuela, semblent obéir à l'une d'elles, la seule dont les yeux soient indiqués, et exécuter une danse collective, peut-être rituelle ; de même que les très belles danseuses nues du Tajo de las Figuras (province de Cadix), qui dansent devant une idole (masculine) ; ainsi que celles — vêtues — qui interprètent la *Danza falica* de la Cueva Ahumada (H. Pacheco, 1924), et qui rappellent les neufs danseuses de Cogul. On pourrait citer plusieurs autres groupes, comme les danseuses

de style égyptien, vêtues ; les seize danseurs « filiformes », les huit danseurs masqués — tous du Tassili — y compris le danseur nègre aux mollets bandés, porteur d'une écharpe et coiffé de deux grandes plumes, qui est certainement un « danseur-étoile » préhistorique.

Ces derniers groupes ou ces solistes ne sont pas accompagnés d'instruments ; mais certains danseurs (ou danseuses) espagnols se trouvent au voisinage d'archers ; au Tassili, une théorie de danseurs est suivie d'un porteur d'arc *sans flèche* (donc, arc musical) ; parmi les peintures rupestres de l'Afrique du Sud (H. Breuil), une procession (sorte de danse simplifiée) s'accompagne d'archers probablement musiciens ; et la théorie de jeunes filles se rendant peut-être à une fête rituelle, les révèle porteuses d'arcs (sans flèches) et de bruiteurs (l'un à la main, l'autre apparemment fixé à la ceinture) (Varagnac, pl. 13) ; on reviendra dans un autre paragraphe sur cet arc musical.

Plusieurs auteurs (dernièrement Zervos) considèrent ces danses comme rituelles ou cérémonielles ; d'autres le contestent et ce n'est pas à nous de prendre position entre les adversaires ; mais pour la question dont on se préoccupe ici, on doit admettre que de telles figurations, quels qu'en soient le motif ou le but, sont toujours spectaculaires.

2. Egypte. — Dès qu'on parvient à l'Egypte protohistorique, les choses se précisent : le roi, ou pharaon, se plaît au spectacle de la danse et si l'on fait abstraction de femmes avec les bras en couronne entraînées par des joueurs de castagnettes primitives (claquettes de bois), on relève la plus ancienne figuration d'un défilé de trois danseurs en présence du souverain, mais sans instrument de

musique ni rythmeurs (massue du roi Nar-Mer) ; d'autres fois un seul danseur s'exerce devant le pharaon (Ire dynastie d'Abydos, Capart, *Débuts de l'art...*, p. 266 s., 1904). Désormais ce motif paraîtra dans la décoration de la plupart des pyramides ; dans le tombeau d'Anta, ce sont quatre danseuses vêtues d'un court pagne, toutes dans la même attitude, rythmant elles-mêmes leurs pas décidés et animés au moyen d'un instrument à percussion qu'elles ont à chaque main (sorte de claquette ; *ibid.*, p. 207) ; ou bien quatre danseuses vêtues, bras en couronne, la pointe du pied gauche en avant, évoluant à la cadence des battements de mains de deux femmes immobiles. Autre part, ces quatre danseuses dans des attitudes un peu différentes sont rythmées par deux ou trois frappeuses de mains (Lepsius, Pyram. de Giseh, env. 2500) (1). Un peu plus tard (Ve dyn. env. 2400 avant J.-C.), le chœur est de neuf et même treize danseuses et trois batteuses ; celles-ci sont parfois suivies d'un homme portant un long bâton vertical, et qui peut-être accentuait les *temps* en en frappant le sol (comme le montre beaucoup plus tard une peinture grecque). Au temps de la VIe dynastie (env. 2250 avant J.-C.), une peinture célèbre de la tombe de Mera (fonctionnaire du palais) représente une suite de danseuses, le buste et la tête rejetés en arrière, une jambe tendue très haut en avant, les deux bras allongés dans le même sens : c'est le « grand battement » (et non le « grand écart » comme l'écrit Richer : *Le nu dans l'art*, 252) ; elles s'écrient : « Voici, c'est le mystère de la naissance. » Montet,

(1) Chronologie égyptienne. Elle a été modifiée à partir de travaux récents (1950 s.). On s'arrête ici par prudence à la chronologie « basse » adoptée par J. Delorme, *Chronologie des civilisations*, 1956. Ces dates sont révisables.

qui donne cette traduction, ajoute que la danse comprenait d'autres figures dont les noms sont incompréhensibles ; car ces danses « nouvelles » portaient des titres : « Voici la danse du secouer » ou la danse « de la prise de l'or », ou du « rapt de la belle », ou « les mystères du harem ». Beaucoup de ces scènes sont surmontées d'un registre comportant plusieurs musiciens ; mais cet égyptologue estime qu'ils sont indépendants des danseuses : celles-ci appartenant au harem donnent un spectacle à leur pharaon et pour cette raison ne sont dirigées que par des femmes battant des mains ; le porteur de bâton est probablement un eunuque (1).

Cependant, les siècles passent et la dispersion de la danse spectaculaire s'accompagne de l'apparition d'instruments de musique ; ici ce sont cinq femmes avec instruments jouant pour des danseuses (Thèbes) ; là, deux petites danseuses à crotales secondées par des frappeuses de tambourins et des vocifératrices (scène funèbre, Saqqarah, env. — 1400) ou, au cours d'une réunion féminine, deux danseuses entraînées par une joueuse de flûte double et deux batteuses de mains (Nouvel Empire), etc.

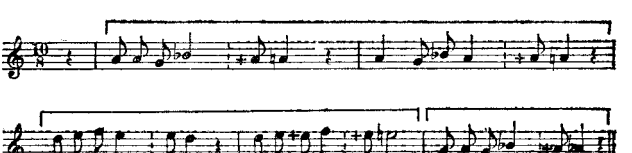
Ces ballets pour le seul pharaon, ou pour des réunions privées, ont leur équivalent dans la plupart des civilisations du Moyen-Orient ; des bas-reliefs assyro-babyloniens figurent d'importantes processions précédées d'une « musique » de harpes, psaltérions, aulos double, chanteuses et batteuses de mains, accompagnées des « lamentatrices », « chantres, incantateurs » (Ed. Dhorme, 243) ; les musiciens de tête lèvent assez haut le pied gauche, apparemment pour frapper fortement le rythme de

(1) Aha (Moyen Empire) est sans doute un eunuque qui se flatte d'avoir « assisté aux danses dans le palais » (*Rev. Hist. des Sciences*, 1954, 147).

cette marche stylisée ; l'analyse des textes chantés prouve que la foule reprenait certains fragments comme des refrains ; dans un autre cas, la théorie des Susiens « hommes, femmes et enfants » danse et chante au son des harpes, des flûtes et des tambours (*Encyclopédie musicale*, I, 43 ; fig. dans Kenski, *Alb. musical*, p. 2, Hittites ; p. 3, Babyloniens).

3. **Grèce. Etrurie. Rome. Gaule.** — Le type presque moderne du ballet scénique est le propre de la Grèce antique ; sans même tenir compte des avant-coureurs du drame classique, ce dernier est inséparable de l'orchestique : la *parodos* n'est pas une entrée quelconque du chœur : c'est une marche chantée accompagnée par l'aulos ; au cours du drame, l'aulète placé au centre de l'*orchestra* dirige les évolutions, attitudes, gestes et sections chantées du chœur ; des danses de formes, de styles, de rythmes, de caractères différents lui sont réservées *(emmeleia, hyporchème, sikinnis, cordax)*, dont nous possédons quelques textes, mais aucune notation, sauf un court fragment, lacunaire au surplus, chanté probablement de pied ferme et dont nous ignorons la mimique (d'après S. Reinach : « lents mouvements orchestiques »).

Euripide, *Oreste*. Trans. selon Reinach, *Mus. grecque* ; d'autres transcriptions ont été proposées : Gevaert, Sachs, Jan, etc.



Ex. 16

La civilisation crétoise, originale tout en reflétant le Proche-Orient et l'Egypte, a fait de certaines de ses cérémonies religieuses un véritable spectacle évoqué sur des sarcophages, des sceaux, des céramiques, avec des danseuses dans des attitudes hiératiques ou franchement saltatoires, toujours vêtues, et accompagnées de danseurs et d'instruments, comme cette lyre à sept cordes (XIV^e ou XIII^e siècle av. J.-C.), ou l'aulos double (id.) (cf. Evans, divers ; J. Charbonneaux ; Ch. Picard, 1948, etc.).

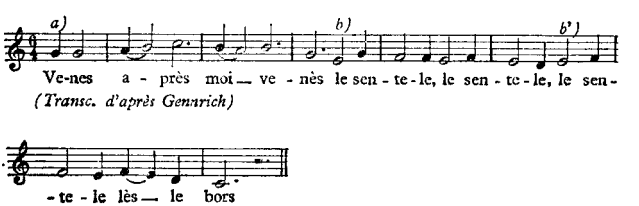
Le spectacle chorégraphique privé, témoigné chez les Etrusques par des fresques heureusement conservées, est toujours soutenu par la lyre ou l'aulos ou par les deux réunis (tombe du Triclinium à Tarquinies : danseurs et danseuses avec aulète et cithariste, vers 470 av. J.-C. ; également, tombe des Lionnes, tombe des Léopards, etc., toutes du V^e siècle av. J.-C. Cf. S. Cles-Reden, *Les Etrusques*, 1955 ; Mary A. Johnstone, *The Dance in Etruria*, 1956 ; fig.).

Au confluent des civilisations étrusque et hellénique, les Romains n'accueillirent la danse que tardivement, mais elle reparaît dans les jeux funèbres avec la lyre et l'aulos, et sur les stèles funéraires. Il est assez remarquable qu'à Rome comme en Etrurie ou en Egypte, la danse soit associée à la mort ; ce thème subsiste jusque sur les tombes des soldats gallo-romains qui sont ornées de danseuses solistes, nues ou vêtues, au voisinage d'instruments de musique (v. en particulier, le grand *Recueil*... d'Espérandieu).

4. Moyen Age. — Ce panorama hâtif de la danse spectaculaire aboutit au Moyen Age chrétien dont le théâtre est l'église et la scène l'autel ; sans doute le public s'assemble-t-il devant l'église ou au cime-

tière qui, souvent, lui est adjacent, pour chanter et danser contre le gré du clergé ; mais c'est surtout à l'occasion de certains offices : Pâques, Noël, que le spectacle s'organise ; sans parler de la fête des Fous qui *peut-être* se substitua aux Saturnales, la philologie scolaire reconnaît (non sans contestations) comme première manifestation théâtrale au Xe siècle, la *Déposition* qui symbolise avec procession et chants, la mise au tombeau du Christ le soir du Vendredi Saint ; de là dérivent le *Sponsus* (visite au tombeau vers 1100) et les drames liturgiques dont le développement (les *Mystères*) finissent par comporter non seulement chant et instruments, mais danses sonorisées ; dans la *Passion* de Jean Michel (1486), les ménétriers et le tambourin jouent la « morisque » de Salomé. On y mentionne déjà le tordion (v. basse-danse). Dans la *Vengeance* (1491), les folles filles dansent en chantant le refrain : « Eh, vogue la galé / tant que pourra voguer. »

Cependant, la filière de la danse théâtrale se découvre d'abord dans une œuvrette du XIIIe siècle : *Robin et Marion* (Adam de La Halle), qui comporte comme le futur opéra-comique la scène, le parlé, le chant, les instruments, la danse (ici, la *tresque* : « Robin, sais-tu mener la tresse ? » (au son de la musette et aussi des cornemuses). Robin mène alors la tresque dont nous avons la musique, car il la chante :



Ex. 17

Sous cette forme, la danse et sa musique sont insérées dans une action scénique environ un siècle plus tard ; le bal dit des Ardents (1393) allait être une action *chorégraphique* : une mauresque (sorte de pyrrhique) dansée au son des instruments par des personnages travestis en sauvages armés (chorea saracenica) ; dans *Robin*, ce sont des acteurs (peut-être amateurs) qui jouent et dansent ; le bal des Ardents était interprété par des seigneurs (cf. Paradin qui en donne les noms) et Charles VI lui-même. Ces deux aspects de la danse-spectacle convergent vers le *ballet*, d'abord qualifié *entremets*, puis *momerie* ; certains de ces spectacles sont demeurés célèbres par leur somptuosité ; ils étaient annoncés par des *sonnades* ou des *battures* de trompettes (en Bourgogne, 1468) ; la *maurisque* pouvait parfois être exécutée par des danseurs déguisés en animaux : un singe, par exemple, frappant un tambourin secondé d'un « flageol » ; les entremets reposaient éventuellement sur un scénario, exemple : *Les travaux d'Hercule* (id.) et étaient souvent suivis de « dances » aux instruments pour les hôtes et leurs invités. Aux quelques danses et caroles du XV^e^ siècle citées plus haut, on peut ajouter le « défilé de Bacchus » avec danseurs jouant et chantant auquel Louis XI assista avec La Trémouille en 1477.

5. **Renaissance.** — Les *entremets* interprétés par des artisans ou « momeurs », et les danses seigneuriales, qui se prolongent jusqu'au cœur du XV^e^ siècle, aboutissent à la forme complexe du *ballet de cour* dont le *Ballet comique de la reine* est considéré comme le prototype intégral.

Prunières, séparant judicieusement d'une part le *brando* et la *moresca* (danses théâtrales) des balli, ballettes, basses-danses, etc. (danses de salon,

de « société »), a établi une liste des bals, entremets, momeries, mystères, etc., antérieurs à 1582 ; on devrait y joindre le grand *Ballet des échecs*, imaginé et longuement décrit (mais non réalisé) par Rabelais (avant 1562 ?, liv. V, chap. XXIV et XXV) et dont l'idée déjà formulée par « Polyphile » (?) a été reprise par Marcel Delannoy (1930, non cité par Baril) ; ainsi que les ballets italiens qui, avec un grand luxe, se succèdent depuis 1414 (cf. G. Aronco, 1962), alors que Combarieu avait depuis longtemps analysé les chorégraphies du « mask » anglais, rivalisant déjà sous Henri VIII (m. 1547) avec les bals français, italiens ou espagnols.

L'intérêt principal de ces productions, dont les partitions ont souvent disparu, est de savoir de quelles danses on ornait les scenarii ou les livrets ; on devine que les entrées des *entremets*, les *sketches* pourrait-on dire, nécessitaient des pas et une mimique réglés sur une musique *ad hoc* ; quant aux ballets proprement dits, ils semblent se répartir en deux types de danses : les unes sont imaginées pour les *entrées* des seigneurs et dames qui les jouent : par exemple, douze pages et douze nymphes exécutent douze figures géométriques : carrés, triangles, limaçons, chaînes, etc. ; les autres, qui s'intercalent parmi les *entrées* ou leur succèdent, sont dansées par tous les assistants et sur des « branles et autres danses accoutumées ».

Les ballets, conservés par Praetorius (nos 246 à 283), sont constitués de fragments alternativement binaires et ternaires, ne portant en général aucun titre de danse (et encore moins de *tempo*). Mersenne (*op. cit.*, 170) écrit que « les ballets ne sont autre chose qu'un mélange de toutes sortes d'airs, de mouvements et de pieds à discrétion et selon que la science conduit l'esprit de l'auteur de

ces danses ». Le *ballet de la bouteille* (1604 ?) est ainsi composé de six fragments, avec reprise (sauf un), les sections ne s'astreignant pas à la coupe de quatre ou de huit mesures : la première, à quatre temps, est de trois sections : 7 mesures :|| 2 mesures :|| 5 mesures :||.

Contrairement à ce qui se passe souvent dans la basse-danse ou dans la pavane-gaillarde, les thèmes des divers fragments sont étrangers les uns aux autres ; même hétérogénéité entre les fragments du ballet n° 261 (1610 ?) et dans presque tous les autres.

En revanche, un certain *Ballet de la Reyne* (sans date proposée) comporte quelques danses connues ; une courante à 3/2, une gaillarde (3/2), une première entrée de ballet (4/4), une gaillarde et une courante pour terminer. Le *Ballet de M. de Navarre* (n° 282) comprend deux sarabandes successives et une courante, parmi d'autres danses sans noms.

Ces quelques remarques montrent que les fragments non intitulés correspondent à des pas et des figures ordonnés par les chorégraphes et réglés par une musique appropriée ; celle-ci n'est pas différente dans sa structure de celle des « danses accoutumées », mais ses dimensions et ses rythmes correspondent aux gestes et démarches du ou des danseurs en vedette qui parfois dessinent avec leurs pas le nom de Henri IV (Tallemant ; ballet monté par Mme de Bar). L'instrumentation peut présenter des diversités et passer de l'ensemble des seuls « violons » à un orchestre rassemblant, outre les violes de tailles et registres variés, les hautbois, la trompette basse (saqueboute), le cornet, le luth et même l'orgue — tous instruments réunis à la même époque dans l'ouverture de l'*Orfeo* de Monteverdi et qui constituent le prototype de l'orchestre symphonique.

Quant à la *forme*, cette succession de séquences de caractère différent évoque la future *suite d'orchestre*, amorcée avec plus de précision par les séries de danses intitulées, et dont les thèmes sont tirés l'un de l'autre au moyen d'un simple changement de rythme (ex. nº 283 du même op., passamèze à 4 temps et gaillarde à 3 temps, déduite) ; Gervaise en fournissait déjà de fréquents exemples (2e L. 1547, à 4 voix) (cf. *supra*, Le Roy, Caroso).

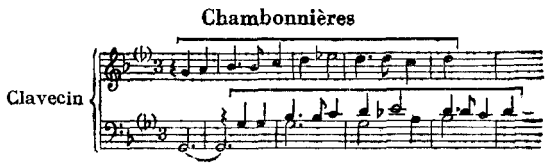
On découvre enfin (1612) des « reprinses », c'est-à-dire des thèmes de danse donnant naissance à des variations ; ce ne sont pas des *passacailles*, mais au besoin des phrases de *gaillardes*, justifiant 16 à 20 variations sur une même basse, c'est-à-dire conformes au procédé de la basse obstinée.

6. La danse stylisée. La suite. — Ainsi, autour des dates 1580-1600-1615, la danse, émergeant du divertissement populaire ou mondain tombe aux mains d'artistes qui, d'une part, musicaliseront les ballets de cour, mais de l'autre, faisant abstraction des danseurs, composeront sous les titres, avec les rythmes et dans le caractère chorégraphique, des pièces instrumentales expressément destinées à l'interprétation instrumentale.

Cette métamorphose, sans être soudaine, s'est opérée avec une relative rapidité : alors que Caroso, Negri, Praetorius, etc., composent des recueils spécifiquement saltatoires, déjà des sommités musicales italiennes, comme Trabaci (1603), Frescobaldi (1615), publient des gaillardes, des courantes, des variations (type passacaille) pour le clavier ; en Allemagne, Melchior Franck écrit une pavane pour six instruments (1603) ; J. Ghro, une gaillarde à cinq voix (1604), curieusement mesurée : 12 + 1 mesures :||: 10 + 1 :||: 10 + 1 :|| ; dans ces deux

œuvres, on remarque que la mesure de repos (soit le « congé » du XVI^e siècle) est en sus des mesures dansées ; en 1611, Baüerls écrit une suite composée de : pavane (14 mesures), courante (intrada) (8 mesures, même initium que la pavane, à 3 temps), allemande (*dantz*, 6 mesures, même initium), gaillarde (3/2, 8 mesures, même initium).

L'école française n'était pas en reste : héritier des Champion — de Thomas « qui sauta dans les ballets » ; de Jacques, joueur d'épinette de Marie de Médicis, musiciens de la cour depuis la fin du XVI^e siècle — Chambonnières, excellent claveciniste, écrivait dès 1626 au moins, des danses aux titres classiques : courantes, allemandes, sarabandes, gigues, gaillardes, etc., dans lesquelles il associe souvent, en dépit des rythmes consacrés, quelques souvenirs de contrepoint : « gigue où il y a un canon ».



Ex. 18

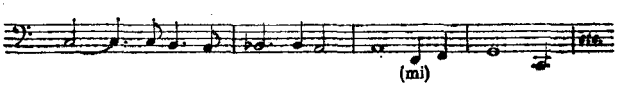
(du I^er Livre, publié seulement en 1670 peu avant sa mort (1672)).

Ses élèves, Louis Couperin en tête, laissent une abondante production de danses pour le clavecin, parmi lesquelles la chaconne et la passacaille semblent tenir une place d'honneur (surtout chez Louis) ; elles sont en général construites en « rondeau » musical : le thème qui servira de refrain est d'abord exposé (c'est le « grand couplet ») ; vient ensuite le premier couplet, puis retour du *refrain*

(rondeau) ; deuxième couplet, refrain, etc. Le procédé de la basse-obstinée, déjà rencontré à la fin du XVI^e siècle dans la sarabande et la gaillarde, est presque partout employé, avec l'habileté et la souplesse de la maîtrise ; ces basses-obstinées sont souvent de véritables motifs caractérisés :

Basse de la passacaille en UT maj, n° 27, L. Couperin

Ex. 19



Ex. 20

Comme chez Chambonnières, on rencontre encore une sarabande « en canon » ; sans préjudice d'un *branle de Basque* et (pour violes soutenues par un clavier) des « sinfonies » dont les thèmes et la construction sont dominés par la formule saltatoire.

Pendant tout le XVII^e siècle et le début du XVIII^e, les suites instrumentales (par exemple les *Vingt suites d'orchestre* françaises, datées de 1640 à 1670, retrouvées à Cassel et publiées par Ecorcheville) sont des séries de danses, qui ont conservé toutes les caractéristiques chorégraphiques ; la structure élémentaire elle-même, essentiellement mélodique, *tend* à se fixer autour de la phrase carrée (4 + 4, 8 + 4, 8 + 8 ...). On insiste sur le mot *tendance*, car il serait excessif de considérer que la cellule égale à 4 de nos mesures soit, comme on l'a prétendu, l'élément de base exclusif des danses ; le contraire a été vérifié plus haut.

Quant à la danse chantée, elle reprend une place importante à côté de la danse instrumentale dans les ballets de cour, puis dans les ballets d'opéra et naturellement dans les comédies-ballets de Lully. L'origine s'en décèle facilement : les airs de cour du début du XVII^e siècle sont fréquemment chantés sur des formules de danse : Mangeant écrivait des bourrées et des branles chantés (1615) ; on rencontre des chansons sur des airs de volte (1619) ; Bataille laisse une courante chantée, etc. ; or les auteurs d'airs de cour (du Caurroy, Guesdron, Boesset, Chancy, Cambefort, etc.) sont aussi les fournisseurs de la musique des ballets de Henri IV, Louis XIII, quelque peu de Louis XIV. Le baladin Lully a continué le mouvement, en introduisant non seulement dans le ballet de cour, mais dans ses opéras, des danses instrumentales ou chantées bien caractérisées ; il adopte même la construction du rondeau (cf. L. Couperin) pour la sarabande du *Ballet de la raillerie* (1659), et du canon pour une autre sarabande à deux voix (cf. Chambonnières) ; la *Passacaille* d'Armide, restée célèbre, fut dansée à Londres par Mlle de Subligny ; la marche solennelle, parfois à 3 temps, reparaît sur la scène.

Contemporain de Lully, M.-A. Charpentier introduit dans le *Ballet des arts florissants* un menuet fondé sur des phrases de huit mesures, et dans *La comtesse d'Escarbagnas*, une sarabande chantée. Un peu plus tard, Michel Delalande utilise largement dans ses divertissements ou ses ballets, sarabandes, passacailles, menuets, etc., tantôt chantés, tantôt confiés aux seuls instruments. Plusieurs de ces pièces sont réemployées dans les symphonies pour les soupers du roi. Cette circulation de la danse à travers des genres différents et particulièrement jusqu'au drame, où elle s'adapte plus ou moins

stylisée, chantée ou purement instrumentale, telle qu'on la rencontre déjà dans la morisque d'*Orfeo* (Monteverdi, 1607), s'imposera comme une nécessité à la substance du théâtre musical jusqu'à nos jours.

La prolifération dominatrice de la formule chorégraphique, qui se prolonge au-delà de 1750, a depuis longtemps frappé les historiens de la musique, qui ont épluché l'inventaire des plus grands compositeurs, instrumentistes ou dramaturges. Tous ont coulé leur inspiration dans le moule des danses et au besoin de la basse-obstinée. Il serait fastidieux et sans autre résultat que des redites de vouloir reprendre un à un les maîtres de cette époque.

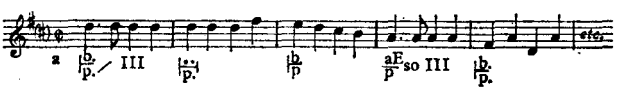
Quelques faits cependant doivent être signalés. Au cours de cette période (XVII^e^-XVIII^e^ siècle), on assiste à l'incorporation de nouvelles danses, d'origine folklorique, étrangère, ou même inventées par caprice comme cette *bocane*, que décrit et note Mersenne (1636), bientôt disparue et qui était probablement une basse-danse (Desrats). La bourrée, introduite sous Louis XIII, fit bientôt partie des *suites* et (modifiée) des ballets ; le *passepied* (3 temps) fut grandement estimé de Louis XIV. La *musette*, le *rigaudon*, le *tambourin* (2 temps) sont plutôt du XVIII^e^ siècle. Le *rigaudon* (2/4) venu du folklore provençal (inventé par Rigaud ?) connu de Feuillet, a été rendu célèbre par Rameau ; la *polonaise* (binaire ou ternaire) était dansée en Allemagne dès la fin du XVI^e^ siècle ; la *forlane* (3/8) italienne, exploitée par Campra, Philidor (1712), est décrite par Pierre Rameau *(Le maître à danser)*.

Briceño (1626) avait ajouté à ses chaconnes et passacailles, la *folia* portugaise (chantée sur des strophes de 4 vers) et les *seguidillas* ; Cervantès et ses contemporains ont cité dans leurs écrits une

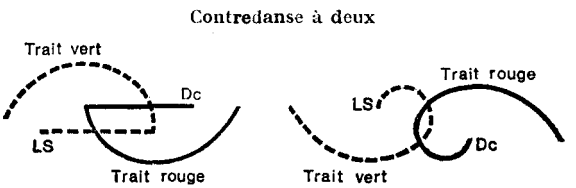
multitude de noms de danses espagnoles qui n'ont pas pris place dans la suite instrumentale ni sur le théâtre français, sauf de rares exceptions.

La *contredanse*, danse de couple en cercle ou en deux fronts opposés (*round* ou *longway*), paraît bien être d'origine anglaise et dater de la fin du XVI^e^ siècle. André Lorin écrivit à son retour de Londres seize contredanses, à 4 temps, à 3 temps ou en 6/4 (2 temps ternaires), avec la mélodie notée, mais aussi l'indication conventionnelle des pas, et des graphiques de couleur représentant le parcours de chaque danseur ; demeuré manuscrit, ce recueil qu'on peut dater de 1688, précède donc de plusieurs année la *Chorégraphie* de Feuillet et Pécour (1700, 1701) (1).

Contredanse pour Sa Majesté (Louis XIV) :



Ex. 21



Ex. 22. Exemple d'un graphique de Lorin (1688)

(1) André Lorin avait accompagné d'Humières en Angleterre (en 1684 ?) et en avait rapporté les éléments de la *contredanse* consignés dans le ms. fr. 1697 (non daté). La copie de 1751 rappelle la date de 1688 de l'original (cf. ms. fr. 1698), mais au lieu de graphiques, comporte des figurines de personnages en robe et habit, disposés pour cette danse.

Lorin était élève de Beauchamp, qui *peut-être* griffonnait pour ses apprentis les parcours des danseurs ; la systématisation de ce graphisme s'est transmise avec des modifications jusqu'aux maîtres de danse modernes, mais ni K. Sachs (qui orthographie Ledrin !), ni Nettl (Lorain), ni Gerold, ni Brillant n'ont fait allusion à cette initiative du prédécesseur de Feuillet.

Plusieurs titres des contredanses de Lorin sont en anglais qu'il traduit en français : contredanse pour Mme de Maintenon : *Excuse me (excusez-moi).*

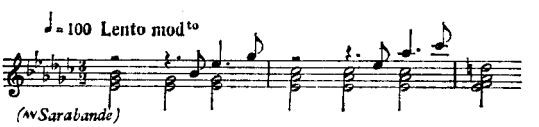
Quant à Feuillet, il « chorégraphiait » des danses : *Bourgogne*, *Savoie*, *Conty*..., dont les noms ont disparu.

X. — Danses cryptées

Il est presque superflu de rappeler qu'à l'instar de ses grands contemporains français — François Couperin, Rameau — J.-S. Bach composa plusieurs recueils de *Suites* pour le clavier et d'autres pour orchestre (sous le titre d'*Ouvertures*) ; on remarque moins que certains préludes du *Clavecin bien tempéré* sont conçus dans l'esprit des danses le plus exploitées. Exemples :

Ier Livre :

Prélude VIII, en MI b. min. 3/2 : sarabande.

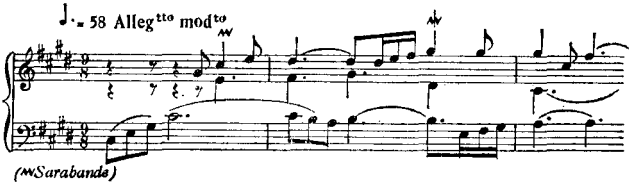


Ex. 23

Prélude IX, MI maj. 12/8 : gigue.
— XI, FA maj. 12/8 : gigue.
— XII, FA min. C (♩. = 104) : allemande.

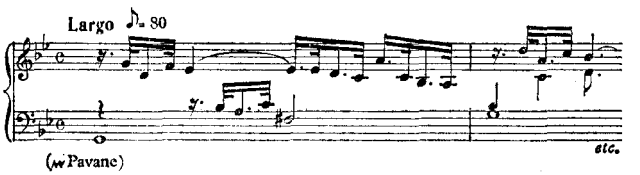
IIe Livre :

Prélude II, UT min., C, allemande avec coupe A :|| B ||.
— IV, UT d. min. 9/8 : sarabande.



Ex. 24

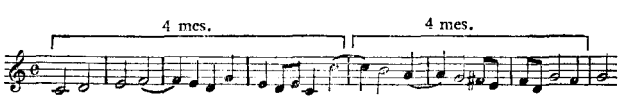
Prélude XI, FA maj. 3/2, sarabande (16 + 16 + 16 + 8 + 16 mes.).
— XVI, SOL min. C, pavane (1 mes. finale excédentaire).



Ex. 25

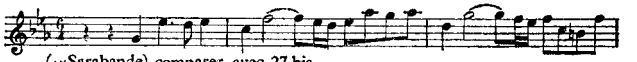
Prélude XIX, LA maj. 12/8, gigue.

Ces indications ne sont pas limitatives et les recueils d'orgue fourniraient des exemples soit de fugues construites sur des sujets de quatre mesures, soit de pièces écrites dans le style de la *sarabande* (Bd. III, nº 6, *Fantasia*), de la *pavane* (*ibid.*, nº 8, adagio de la toccata), ou même de la *volte* (*ibid.*, nº 7, 3/4).



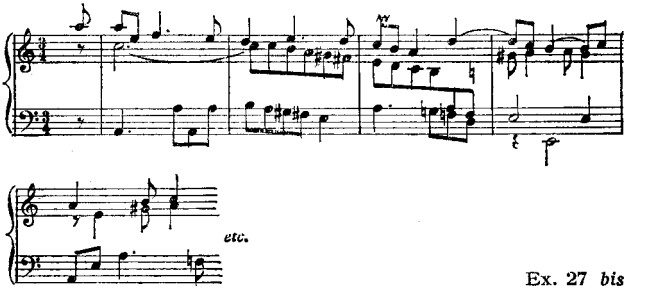
Ex. 26

Fantasia, J.-S. Bach



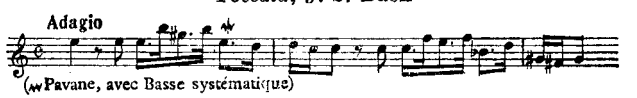
Ex. 27

Sarabande de Reinken, arrangée pour clavecin par J.-S. Bach



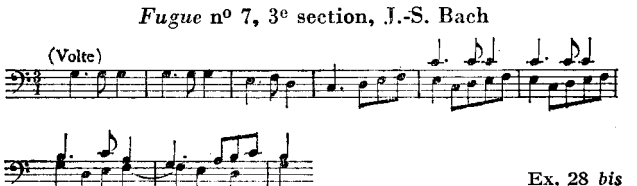
Ex. 27 *bis*

Toccata, J.-S. Bach



Ex. 28

Fugue n° 7, 3e section, J.-S. Bach

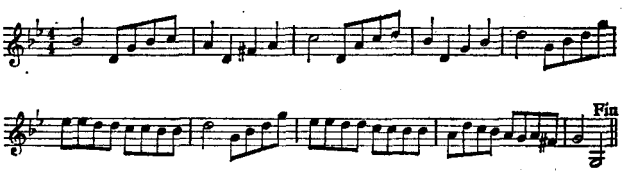


Ex. 28 *bis*

On a pu faire danser un ballet américain sur l'*aria* de la *Suite en ré* adroitement « arrangé » ; la « phrase carrée de J.-S. Bach » se prête à ces adaptations.

Un dernier point à mettre en relief serait la prééminence du grand ballet de Rameau *(Platée*,

Les Indes galantes) ; sans s'écarter des formes déjà connues ni même des rythmes habituels, le Dijonnais conférait à la chorégraphie une ampleur et à sa musique une valeur qu'on ne devait plus rencontrer avant longtemps ; on ne rappellera ici que le thème remarquable de l'*Entrée des sauvages* (ajoutée en 1736) des *Indes galantes* :



Ex. 29

Le rôle générateur de la danse était déjà porté à un si haut degré que Jean-Philippe Rameau lui a consacré un chapitre dans son *Traité de l'harmonie* (1722).

L'orchestration des ballets de Rameau, aussi parfaite que son écriture, devrait être considérée comme annonçant autant que les ouvertures d'opéra de Glück, celle de la symphonie classique, alors embryonnaire dans les partitions de Sanmartini ou de Stamitz.

XI. — La sonate

C'est précisément à cette époque qu'une transformation s'opère dans le domaine de la musique instrumentale ; on lira chez les historiens comment la *suite*, abandonnant petit à petit son nom, adopte de préférence celui de *sonate*, tandis que l'*allemande* devient un *allegro*, la *sarabande*, un *andante*, la *gigue*, un *final* ; le *menuet* en pleine vogue subsiste sous ce vocable avant de céder la place au *scherzo* (XIX^e^ siècle).

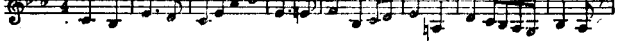
Le terme *sonate* n'était pas nouveau : on a cité

plus haut les sonnades du XV^e^ siècle ; Caroso qualifie de *sonata* le couple de danses *pavane-gaillarde* ; pendant tout le XVII^e^ siècle les Italiens illustrent la *sonata da chiesa* et (la seule qui nous intéresse ici) la *sonata da camera*, instrumentale ; la sonate du XVIII^e^ siècle a survécu jusqu'à nos jours ; en multipliant les instruments et s'inspirant des *Ouvertures* d'opéra qui la précèdent, elle devient la *symphonie* des grands classiques — sans préjudice des groupements intermédiaires : trios, quatuors, quintettes, etc.

Sonate ou symphonie, monothématique ou dithématique, en trois ou en quatre « mouvements », cette forme conserve l'alternance agogique de sa souche chorégraphique, logiquement codifiée dans la suite classique (quatre pièces). De surcroît, la dimension de ses thèmes tend le plus souvent vers la cellule *carrée*. Le caractère même de la danse a été respecté dans des œuvres très évoluées comme certaines sonates (ou symphonies) de Haydn, Mozart, Beethoven. Bruckner a hébergé le *ländler* autrichien (1).

Les éditions musicales sont suffisamment accessibles pour qu'on puisse demander au lecteur de vérifier la constance de ces éléments. Les mouvements lents, eux-mêmes issus, selon certaines écoles, du Lied, sont en majorité construits sur une phrase initiale de 8 mesures (venue de la danse). On rappellera, du maître de Bonn, l'*adagio cantabile* de la sonate bien connue n° 8, OP. 13 :

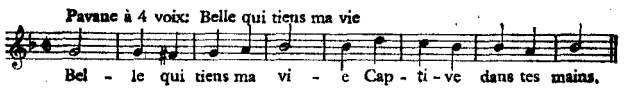
Adagio cantabile.



Ex. 30

(1) Il numérotait les mesures des phrases de ses symphonies de 1 à 8.

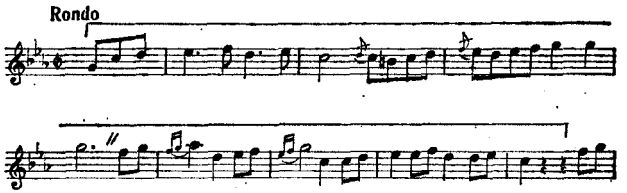
C'est un mouvement de noble pavane qu'on peut rapprocher de celle d'Arbeau : *Belle qui tiens ma vie*, à 4 voix :



Ex. 31

(Cf. *supra*, le texte relatif à la royauté de la pavane, *Orchesog.* 29 v°.)

Le *rondo* final de la même sonate répond aux normes consacrées :



Ex. 32

Ce refrain ouvre la pièce (comme le grand couplet de Louis Couperin) et reparaît après chacun des couplets (très développés), tous fondés sur des séquences de quatre mesures ; il est rappelé dans les mesures finales.

Chopin et la danse. — On ne pourrait que se répéter en analysant d'autres auteurs, mais on doit s'arrêter à Chopin, qui applique la plus artistique écriture de piano à des danses folkloriques : valse, polonaise, mazurka (3/4) ; cette dernière, originaire du village ou de la région de Mazur en Pologne et

datant du XVI^e^ siècle ne pénétra dans nos salons que vers 1830 comme danse de figures, pour devenir un peu plus tard une danse tournante populaire. On conçoit que Chopin ait magnifié la polonaise et affectionné la mazurka ; quant à la valse, danse de couple enlacé, vraisemblablement dérivée de danses folkloriques allemandes ou tyroliennes, elle avait déjà connu de brillants partisans (Beethoven, Weber, Schubert), lorsqu'elle fut consacrée par Chopin ; à l'inverse des compositeurs de *suites*, qui les constituent par alternance de titres divers, le maître polonais a fait de ses danses préférées des pièces détachées dont on a pu constituer ultérieurement des recueils de valses, de mazurkas, etc.

Longtemps, ces valses ou ces mazurkas furent considérées comme des fantaisies mondaines non dansables ; mais comme elles ont les rythmes caractéristiques et la coupe de ces danses, les virtuoses de l'Opéra ou des grandes écoles chorégraphiques ont résolu le problème en les interprétant dans des ballets (cf. *infra*).

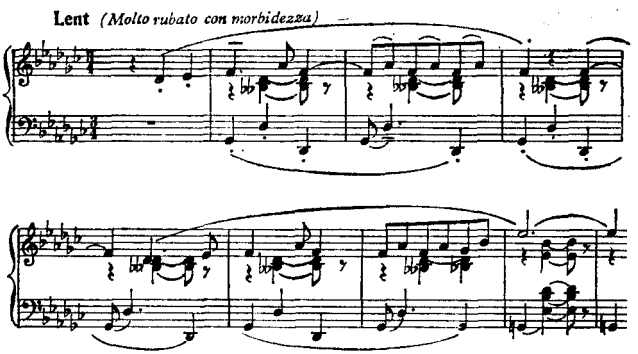
XII. — La danse démocratique

La valse, équivalent bourgeois du menuet aristocratique évincé (en France) par la Révolution, connut une vogue d'autant plus grande qu'elle devint autour de 1830 la danse de base des salles de bals populaires, proliférant depuis la fin du XVIII^e^ siècle ; on comptait, dit-on, en 1797, 684 bals publics à Paris, dont certains devinrent célèbres (Tivoli, Mabille, Bullier...).

En Autriche et pour les bals publics, les compositeurs autochtones (Lanner, les Strauss) écrivent des *suites de valses* orchestrales d'une renommée mon-

diale et dont quelques titres s'entendent encore fréquemment *(Le beau Danube bleu)* ; leur forme provoquait des auteurs qualifiés à des œuvres de haute virtuosité (ex. : *Mephisto-Valse* de Liszt, *Etude en forme de valse* et *Danse macabre* de Saint-Saëns), et leur style se retrouve dans les partitions très poussées de *La Valse*, des *Valses nobles et sentimentales* de Ravel ; elle s'impose dans les opéras comme *Faust* de Gounod, *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss ; dans les ballets (Delibes, Tchaïkovsky, etc.) ; dans l'opérette (Offenbach). Revenue à ses proportions de « pièce détachée » pour le piano, elle tente la plume de maîtres, tels que d'Indy *(Helvétia)* et, à l'époque de la *Valse lente*, celle de Debussy.

La « plus que lente » (Debussy) :

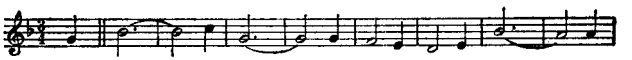


(Autorisation Durand & Cie, éditeurs-propriétaires, Paris.)

Ex. 33

Les compositeurs populaires, observant une tradition déjà séculaire, écrivaient leurs valses sur des textes qui évoquent et marquent leur époque, mais qu'on fredonne encore :

Frou-frou (Montréal, Blondeau-Château).



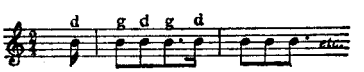
(Autorisation de S.E.M.I., éditeurs-propriétaires, Paris.)

Ex. 34

L'ère de la valse coïncide avec la divergence des utilisations de la danse et avec l'incorporation de rythmes et de formules nouvelles, dont beaucoup sont d'origine étrangère.

L'engouement du XIX^e^ siècle pour la danse (la « rage » de la danse) multiplie dans les bourgs et les villages les « bals sous tente », dans les villes les « parquets » ou bals publics ; à la périphérie de Paris les bals dits « de barrière » ; vers 1900, les « dancings » de quartier ; dans les milieux familiaux, les réunions dansantes ; les sociétés provinciales, amicales, etc., organisaient des « sauteries » et des « soirées dansantes » ; les Pouvoirs publics avaient patronné les bals de l'Hôtel-de-Ville, ceux de l'Opéra ; quelques bals parisiens comme ceux du Moulin-Rouge (1891) et de Tabarin innovaient l'alternance de chorégraphies spectaculaires exécutées par des professionnels, avec des danses réservées aux amateurs. Toutes ces manifestations étaient alimentées par le même répertoire de danses nouvelles plus ou moins démocratisées.

Peu après la valse, vers 1840, était apparue la *polka*, danse de couple tournée, de rythme simple, de pas facile :



Ex. 35

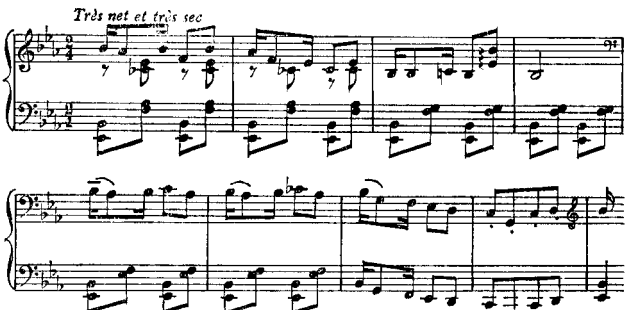
Elle connaît une faveur extraordinaire, se danse partout, à tout âge, donne lieu à des variantes comme la polka-marche, mais ne tente pas les grands compositeurs ; elle est en concurrence avec la *cachucha* espagnole, danse de couple à 3/4, accompagnée au besoin des castagnettes ; l'*écossaise* (2/3), danse de groupe qui dura peu ; le *quadrille*, danse de pas, de figures (en général cinq), qui peut admettre la polka et la valse et fit les délices des milieux mondains et familiaux pendant la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Le *cancan* (env. 1830) ou *chahut*, roi des bals publics, comportait comme le quadrille plusieurs figures de rythmes différents, mais toutes très animées et qui, sous le nom de *french-cancan*, devint une attraction du Moulin-Rouge, de Tabarin, des cabarets de nuit, de beaucoup de « revues » où il est exécuté avec d'agiles et amples gambades — que préfigurent les hautes élévations de jambes égyptiennes ou grecques — par une troupe de femmes chapeautées, fort habillées sans doute, mais prodigues de leurs dessous à dentelles.

Comme dans tous les grands bals publics parisiens, le french-cancan est alors conduit par un orchestre relativement important, bien cuivré, obéissant à la baguette d'un chef en habit et gants blancs. Offenbach qui introduisit un « cancan » dans son *Orphée aux Enfers*, a créé les formules joyeuses et les rythmes entraînants qui, depuis, ont été fréquemment repris dans de telles exhibitions.

Au point de vue de la forme, ce quadrille spectaculaire est une *suite instrumentale dansée*, fondée sur des thèmes strictement métrés. Un peu concurrencé par les girls anglo-américaines, le french-cancan est finalement devenu l'un de leurs meilleurs numéros.

L'immigration des danses étrangères s'est intensifiée à partir des dernières années du XIX^e siècle ; du Brésil surgit la *maxixe* (matchitche), danse de couple à 2 temps vifs ; de l'Amérique du Nord, le *cake-walk*, issu de la marche, importé par les Noirs de la Louisiane vers 1900-1902, également

Debussy, *Golliwoggis*, *Cake-walk*



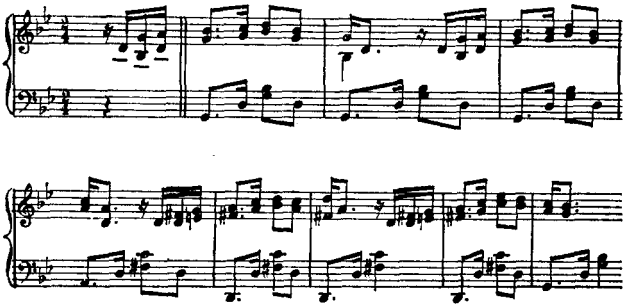
(Autorisation Durand & C^ie, éditeurs-propriétaires, Paris.)

Ex. 36

danse de couple à 2 temps, costumée et très propre au music-hall ; de l'Amérique latine, le *tango*, dont le rythme originaire de habanera s'est simplifié en dactyle, de *tempo* modéré ; lancé en Europe par un couple de virtuoses d'outre-Atlantique (Irène et Vernon Castle), vers 1910, ses pas, attitudes et mimiques de tendance érotique, ont rapidement conquis le public pour atteindre à une vogue surpassant peut-être celle de la polka du XIX^e siècle. Interprétées de préférence par l'accordéon, ses mélodies nostalgiques, qui avaient tenté Albeniz, charmaient les couples des dancings et des bals-musette comme ceux de la rue de Lappe, où il alternait bientôt avec la *java*, sorte de mazurka

à 3 temps égaux, dont il est convenu de dire qu'elle est canaille, mais que se sont partagé les spécialistes du saxophone et ceux du « piano du pauvre ».

Imperio-Tango (A. Clerval)



Ex. 37

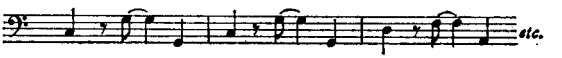
XIII. — Le XX^e siècle

L'après-guerre de 1914-1918 vit un déferlement de danses américaines du Nord et du Sud ; les rythmes syncopés, peu utilisés jusque-là, s'affirment dans le *two-step* et le *one-step* (env. 1925) ; quelques-unes de ces danses, tel le *charleston* (à 4 temps), étaient assez cocasses et paraissent encore à titre de « numéros » comiques sur les scènes de music-hall avec le cake-walk et des parodies de tango.

Ces diversités saltatoires n'ont fait que passer sans être exploitées par l'écriture artistique, si ce n'est dans les ballets américains où elles requièrent le jazz et sa formation orchestrale ; le swing qualifie le style, la forme carrée et la mesure binaire (2/4, 4/4) de plusieurs danses de couple comme le *bogie-woogie*, fondé sur la basse-obstinée ; le *bop* syncopé ; le *rock'n'roll* surtout, dominé par le rythme plutôt

que par la mélodie, les pas étant entrecoupés de voltiges acrobatiques de la danseuse, qui, à quatre siècles d'intervalle, rappellent les hardiesses de la volte (cf. *supra*) ; enfin, le *twist* (1961), dont il est difficile de dire que c'est une danse de couple, chaque partenaire se bornant à osciller des hanches tout en trépignant sur place.

Rythme du twist



Ex. 38

Les Cubains avaient exporté dès 1910 la *rumba*, danse de pas accompagnée de mouvements des hanches et de la poitrine (féminine) ; elle se bat à 4 temps rapides ; du Brésil vient la *samba*, danse nationale qui justifie des écoles spécialisées ; c'est la chorégraphie de la foule lors des grandes fêtes ou des réceptions de personnages ; elle est à 2 temps et comporte le saut.

La *conga* est à 4 temps avec syncope, celle de la mélodie ne coïncidant pas avec celle du mouvement ; le *cha-cha-cha* est une variété du *mambo*. D'autres danses antillaises lui ont succédé sans laisser beaucoup de traces : le *madison*, la *meringue* à 2/4 ; la *calypso* adaptée aux Etats-Unis à 4 temps ; d'ailleurs, au cours des années 1955-65 environ, des noms et des pas de danses surgissent, règnent quelques mois ou quelques semaines et s'évanouissent sans doute pour ne plus reparaître. On a vu créer une danse pour les besoins d'un film, d'une actrice ou d'un petit club ; il est probable qu'entre le dépôt de ce manuscrit chez l'éditeur et sa parution, plusieurs danses « nouvelles » naîtront et disparaîtront comme les pré-

cédentes. Ces fantaisies éphémères n'ont aucune influence sur l'évolution chorégraphique et moins encore sur sa musique.

1. **Danses scéniques.** — On y a fait allusion à plusieurs reprises et on y reviendra encore occasionnellement, car dans ce domaine quasi universel, il n'y a pas de coupure radicale entre ses catégories.

Si l'on part de *l'Europe galante* (Campra), des *Indes galantes* ou de *Platée*, on voit le ballet s'assurer avec une fermeté croissante une situation indéracinable dans l'opéra français ou francisé. D'une part, Noverre, croyant inventer le *ballet d'action*, modernise en réalité la pantomime gréco-latine, les « momeries » médiévales ou renaissantes auxquelles il impose les mesures, les rythmes, les pas de la danse classique qu'il admire chez Rameau (*Lettres sur la danse*, 1760, puis 1803) ; encore est-il opposé aux pas trop compliqués et à la virtuosité « pour elle-même » ; cette combinaison de la pantomime et de la saltation proprement dite a dominé l'art du ballet jusqu'à nos jours ; les romantiques, avec la *Sylphide* (1832) suivie de *Giselle* (1841), illustrée d'une musique presque vulgaire, mais bien rythmée (d'A. Adam) ; *Coppelia* (1870) et *Sylvia* (1876), déjà plus raffinées musicalement (Léo Delibes), conduisent à *Daphnis et Chloé*, symphonie chorégraphique (1912), dans laquelle Ravel a coulé toutes les séductions d'une musique à la fois rigoureuse, élevée et envoûtante.

Quant au ballet inséré dans l'opéra traditionnel (surtout français), il continua d'exploiter soit les formes habituelles (exemple *chaconne* finale de l'*Armide* de Glück, mais qui ne présente pas de basse-obstinée), soit les successions de pas et de figures classiques imaginés par le chorégraphe sur

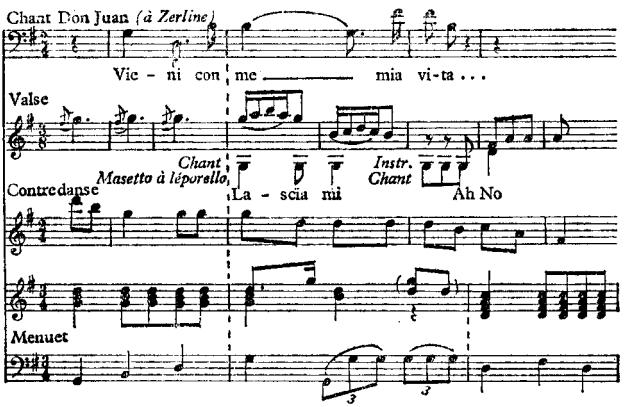
une musique prévue *ad hoc* par le compositeur (*Faust*, *Carmen*, etc.).

Cependant, une nouvelle conjugaison de la musique et de la danse — peut-être suggérée par Isadora Duncan, qui dansait sur une symphonie de Beethoven ou sur la *Mort d'Yseult* de R. Wagner, constituait la substance du ballet : celui-ci fut réglé non seulement sur la musique intentionnellement chorégraphique de Chopin (v. *supra* ; *Les Sylphides*, 1909 ; *Suite de danses*, 1913), mais sur des symphonies ou des concertos : *Le Palais de cristal* a été tramé par Balanchine sur la symphonie de Bizet confiée à la grande « étoile » Lycette Darsonval (1947) ; J. Charrat a dansé sur le concerto pour piano de Grieg, sur ceux de Prokofiev et de Bartok (1947, 1950). Si l'on se souvient de l'enchaînement chronologique : danse-suite-sonate (ou symphonie) et de la survivance de la phrase carrée, on ne verra aucune contradiction au mariage de la chorégraphie avec les formes classiques instrumentales (cf. *supra*, le titre significatif de *Symphonie chorégraphique* de Ravel) (1).

Richard Wagner, qui reprochait à ses contemporains (Verdi, Auber, Meyerbeer, etc.) d'écrire leurs grands airs d'opéra sur des rythmes de danses, aurait pu s'en prendre à Mozart, dont on rappellera de *Don Juan*, le minuetto chanté par Leporello : « Signor guardate... » ; ou le rondo larghetto à 2/4 de Dona Anna au second acte : « Non mi dir... », et surtout le minuetto de Don Juan, qui reprend le motif du menuet de Leporello, s'enchaîne au duo d'Elvire et Ottavio (toujours sur le menuet), puis à un ensemble Don Juan-Zerlina, Mazetto-Leporello (ensuite) Anna, Elvira, Ottavio, qui superpose

(1) Aujourd'hui les élèves de danse de l'Opéra travaillent souvent sur des réductions au piano de symphonies classiques.

trois danses : le menuet à 3/4, une contredanse à 2/4, une valse à 3/8. La notation suivante donne une idée de cette superposition souvent mal exprimée par les réductions piano et chant :



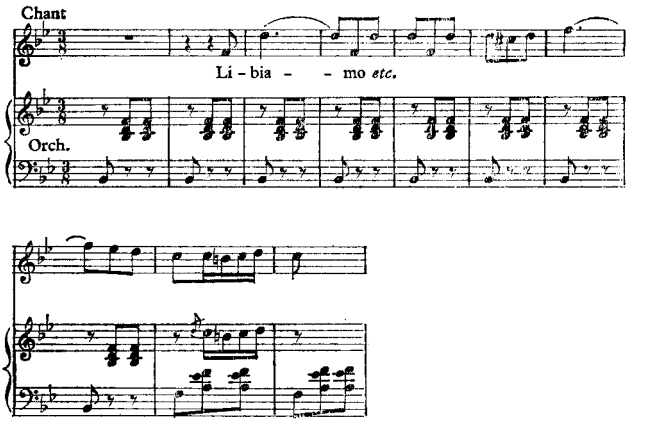
Ex. 38 *bis*

(Cf. R. Dumesnil, *Le Don Juan de Mozart*, 1955, p. 124-5, où il expose clairement quelques mesures de ce *bal*, mais sans le chant.)

A propos de Verdi, il suffira de rappeler le célèbre passage de *La Traviata* construit sur un rythme de valse (voir ex. 39).

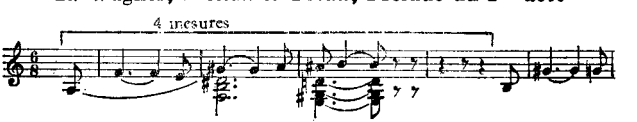
Pour en revenir à Wagner, il ne se doutait guère qu'on tirerait de la plus transcendantale peut-être de ses partitions — du moins quant à la musique — *Tristan et Yseult*, un grand ballet : *Tristan fou* (« arrangeur » I. Boutnikoff, 1944) ; la carrure de sa phrase qui ne se remarque pas toujours à l'audition peut cependant suggérer la chorégraphie ; le motif initial de *Tristan*, qui a tant intrigué jadis les musiciens, est probant (voir ex. 39 *bis*).

Verdi, *La Traviata*



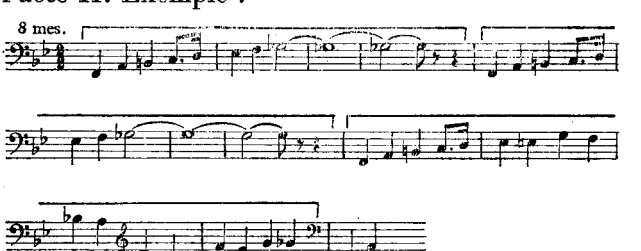
Ex. 39

R. Wagner, *Tristan et Yseult*, Prélude du 1er acte



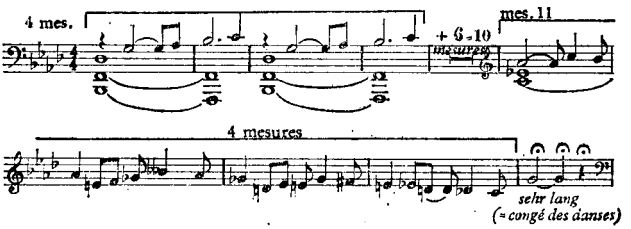
Ex. 39 *bis*

Même observation au sujet de l'introduction de l'acte II. Exemple :



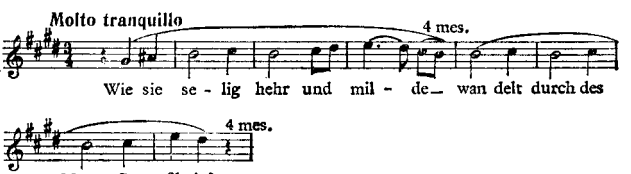
Ex. 40

et au *lento moderato* initial de l'acte III :



Ex. 41

La ligne vocale est beaucoup moins systématique ; on découvre cependant facilement des coupes de 4 ou 8 mesures. Exemple : acte III, sc. 1, Tristan : *Wie Sie Selig...*

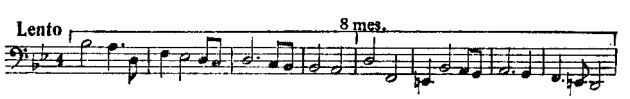


Ex. 42

en phrases de 8 mesures, puis 10 mesures coupées les unes des autres par l'orchestre.

D'autres exemples se constateraient dans la plupart des partitions wagnériennes (*L'Or du Rhin*, *Les Maîtres chanteurs*, *Parsifal*, etc.).

Les Maîtres chanteurs, Introd. du 3e acte :



Ex. 43

(Pour mémoire, la marche de *Parsifal* et celle du *Crépuscule des Dieux.*)

2. **Danses de caractère.** — Les plus importantes de celles qui ont pénétré en Europe viennent — comme au XVI^e^ siècle — d'Espagne. C'est surtout vers la fin du XIX^e^ siècle qu'elles ont acquis droit de cité dans le domaine musical artistique. On citera cependant d'anciennes danses comme la *jota* (à 3 temps), répandue avec quelques variantes dans la plupart des provinces du Nord espagnol en même temps que son succédané, le *fandango* ; la *sardaña*, très ancienne, ronde fermée oscillant vers la gauche (cf. la carole) puis vers la droite, à 2 temps ou à 6/8, souvent précédée de la *dansa* catalane à 3 temps, requérant 6 couples. Raoul Laparra porta sur la scène sous forme de ballet la *habanera* (cubaine), 1908 ; la *jota*, 1911 et une série de danses hispaniques pour le ballet de la *Illustre Fregona* (1931), tiré de Cervantès : sarabande, rueda de Bayle, paso doble, etc. De son côté, Manuel de Falla a inséré des danses de son pays sensiblement stylisées dans plusieurs de ses œuvres : *L'amour sorcier (Danse du feu)* (1915), *Le tricorne* (1919).

Les danses folkloriques russes ont été pastichées par Stravinsky et interprétées par ses chorégraphes : Diaghilev en particulier : *Petrouchka*, 1911 ; *Le Sacre du printemps*, 1913 ; *L'Oiseau de feu*, version 1949.

Le Moyen-Orient et peut-être les antiques danseuses gaditanes de Martial ou Juvénal, nous ont légué l'érotique « danse du ventre » (classée par K. Sachs parmi les « danses convulsives », *op. cit.*, 18).

Il n'est guère de régions qui n'aient fourni quelques éléments musico-saltatoires au music-hall,

au théâtre ou au répertoire symphonique (cf. Bartok, Grieg, etc.) ; mais ce ne sont pas là des matériaux essentiels et durables, ou généralisés comme ceux qui ont été aperçus précédemment.

L'expansion du film, de la télévision et des échanges culturels a procuré au grand public le spectacle de danses dites de primitifs (Afrique noire, Amazone, etc.), de danses folkloriques exotiques ou européennes exécutées par des troupes d'artistes entraînés (et non par des amateurs) ; la grande majorité de ces danses sont de rythme binaire, les pas et les figures soutenus par une même courte formule répétée à satiété et le rythme scandé fortement par les percussions. Il est remarquable que la structure musico-rythmique repose sur le même schéma chez les Noirs africains, les Mexicains ou Péruviens, les peuples évolués de l'Europe centrale ou de la Russie, ou certains Extrêmes-Orientaux. Peut-être approche-t-on ici de la cellule originelle du geste chorégraphique.

3. **Danse acrobatique.** — Elle comporte des mouvements et des attitudes qui n'interviennent qu'accessoirement dans la chorégraphie proprement dite. Les figurations égyptiennes sont riches de ces acrobaties : le « pont », la marche sur les mains, la culbute, la roue ; chez les Grecs : objet tenu en équilibre sur la plante du pied, tir à l'arc avec les pieds, saut à travers un cercle garni de pointes d'épée, etc., le tout au rythme d'un aulos ou d'une phorminx. Les histrions grecs, habiles dans ces exercices, se nommaient *kubistétêres* (mas.) ou *kubistriai* (fém.) ; sur une amphore de Rhodes, on voit un aulète, des acrobates et le mot *kubistetoï* ; il n'y aurait pas lieu d'insister sur cette « danse », si l'on ne découvrait pas deux de ces virtuoses sur le

bouclier d'Achille : au centre d'une ronde (Koros), ces « *kubistétêres* entonnent un chant et s'élèvent d'un vol agile » (*Iliade*, XVIII, 605) ; ils font d'ailleurs partie d'un groupe de danseurs et danseuses se tenant par la main en chaîne tantôt ouverte, tantôt fermée. Xénophon au Ve siècle avant J.-C., Platon (IVe siècle), Athénée (IIe siècle après J.-C.) décrivent des scènes musico-acrobatiques, confirmées par l'iconographie (cf. les *Répert.* de Reinach).

A Byzance, les mimes et acrobates faisaient partie des cortèges officiels (cf. *infra*).

Du IXe au XIIIe siècle de notre ère, on retrouve sur les vitraux des cathédrales ou sur les manuscrits, Salomé faisant « le pont », à moins qu'elle ne soit dressée sur les mains ou qu'elle n'exécute la danse du voile : celui-ci forme une arcade au-dessus de sa tête ; une telle attitude est fréquente parmi les bas-reliefs ou intailles gallo-romains illustrant des inscriptions funéraires ; la plupart de ces danseuses sont nues — sauf l'écharpe — ou vêtues de la seule *fascia pectoralis* (soutien-gorge), leur danse étant parfois scandée par les crotales ou le tambourin d'une autre femme. La curieuse inscription d'une danseuse chrétienne des premiers siècles (Aeliodora) la représente en robe longue avec le voile en arcade. Des statuettes ou figurines de la « danse du voile » viennent aussi de l'époque copte et en général de tout le Bassin méditerranéen. Il est probable que cette technique de solistes a été importée en Occident par les troupes ambulantes de *scenici* — dont l'histoire n'est qu'ébauchée — surgis d'Alexandrie, Byzance ou Rome, se transmettant par tradition leur art de diseurs, chanteurs, musiciens et danseurs auquel font allusion quelques textes historiques ou juridiques et que nous révèlent tantôt les manuscrits illustrés, tantôt la statuaire, par exem-

ple, la célèbre *Danseuse sur la tête* accompagnée d'instruments, de Bocherville (XII^e siècle). Entre la koubstesis égyptienne, alexandrine ou grecque et nos documents romans ou gothiques, la tradition paraît ininterrompue. Elle s'est d'ailleurs propagée non seulement chez les baladins de carrefours, mais sur les planches du théâtre de la Foire (XVI^e-XVIII^e siècle), où les artistes mêlaient leurs « tours » (sauts périlleux, pas *figurés*, danses, gigue) à la musique des hautbois ou des violons et à l'action scénique qui s'achève éventuellement par une sarabande « à neuf postures » (figures) (cf. *Les Forces de l'amour et de la magie*, 1678 ; vingt-quatre « sauteurs » et danseurs ; instruments). Ces pratiques survécurent dans les spectacles forains, dans les cirques où l'acrobatie rythmée par l'orchestre atteint souvent un haut degré de virtuosité ; au music-hall ; enfin et surtout depuis trente ou quarante ans, dans le ballet académique. De plus en plus la danse proprement dite est concurrencée par les arabesques, les attitudes, les envols, les « sauts portés », les rotations, etc., le tout grâce à l'intervention du partenaire qui joue le rôle de « porteur » de cirque. Si l'élégance de l'étoile en tutu dépasse celle de la « cascadeuse » de chapiteau, elle n'en atteint pas la dangereuse habileté en dépit des « pointes » prestigieuses qui datent peut-être de la Taglioni (vers 1822) et qui, même abusives, subjuguent encore les balletomanes.

Entre l'acrobatie et la virtuosité, on situera les sauts, les tonneaux, les danses accroupies (le *hop-pak*) caractéristiques de l'école russe, dont le prototype apparaît de façon surprenante sur une plaque de terre cuite assyrienne vieille de 3 000 à 3 500 ans (Musée du Louvre, *Danseur « à la russe » devant une femme nue jouant de la cithare*). Cette scène est

interprétée par le Dr Contenau comme relevant, avec quelques autres du même domaine, de la magie orientale antique (*La Magie...*, p. 78).

Pour revenir à notre époque, on citera encore la danse sur glace, qui doit être considérée comme acrobatique ; le rôle équilibreur des bras y est important et leur position presque constante « en deuxième » nuit à l'esthétique ; malgré la rapidité de la progression, il n'est pas rare que le « numéro » s'exécute sur la *Méditation de Thaïs* ou sur l'*Ave Maria* de Gounod (c'est-à-dire le 1er prélude de J.-S. Bach, *Clavecin bien tempéré*). Les grands ballets *on ice* avec soli, pas de deux, pas de trois, rappellent les ensembles classiques (Rameau) ; et les scènes comiques, intercalées, équivalent à la koubistesis.

Enfin, les « claquettes », filles du *zapateado* espagnol, américanisé (peut-être au Pérou ?) et revenu en Europe avec les Noirs des Etats-Unis, sont comme une exaspération du rythme sonore réalisé par le danseur.

CHAPITRE IV

LES INSTRUMENTS DE LA DANSE

La liaison à peu près constante des airs de danse avec les instruments de musique conduit à leur consacrer quelques lignes.

1. **Percussion.** — A la nécessité absolue du rythme, répondent les percussions : battements de mains, frappement des pieds ; mais les mains peuvent être armées de crotales ou de maïnits (Egypte préhistorique) et les pieds, du *kroupezion* grec ou du *scabellum* latin. De bonne heure, l'Orient a connu les instruments de la famille du tambour : le *lilissu* sumérien (timbale) — peau de bœuf tendue sur une caisse de résonance — percuté par un maillet scandait les mélopées et les gestes rituels du lamentateur au cours des offices et des processions ; on y voit aussi le *balag*, tympanum (ou gong ?) de grandes dimensions (peut-être en bronze), frappé par deux porteurs de maillets.

Avec l'extension du métal, les claquettes de bois ou d'os devinrent les cymbalettes manuelles des danseuses égyptiennes, puis grecques, puis romaines et gallo-romaines ; mais, renouant avec la vertu du bois, les castagnettes soulignent les pas et les gestes — au besoin les paroles — de plusieurs danses espagnoles contemporaines.

Le tintement métallique du sistre, propre aux dames-prêtresses des cultes égyptiens antiques, se transmit à la Crète où il entraîne le si vivant *Cortège des moissonneurs* (env. 1500 avant J.-C.).

La peau tendue donna naissance au tambourin, attribut des Ménades et des fêtes dionysiaques, aussi bien que des tumberesses médiévales, du joueur de galoubet de la farandole méridionale, et de certaines danseuses ibériques ou gitanes.

Autre dérivé, le *tambour* proprement dit avec deux peaux tendues aux extrémités d'un cylindre creux (ou d'une monture en forme de sablier) et qui s'est propagé à travers notre Moyen Age (cf. la *Symphonia* d'Isidore de Séville, VII^e siècle) au-delà même des civilisations méditerranéennes (Afrique noire, Extrême-Orient). Toinot Arbeau considère le tambour comme indispensable au rythme des danses et il suffit de rappeler son rôle dominant dans la marche cadencée, danse collective rudimentaire.

Ainsi, même sous la forme élémentaire de la percussion, les procédés ou instruments qui l'engendrent sont déjà quelque peu spécialisés dans leurs fonctions ; la présence des « batteurs » avec leur arsenal de tambours, caisses, cymbales, etc., dans les petites formations de danse, consacre s'il en était besoin, la pérennité du rythme fondamental.

Cordes. — Les instruments à cordes, moins antiques que les précédents, tirent apparemment leur origine de l'*arc*. L'abbé H. Breuil attribue un arc musical au personnage dansant de la grotte des Trois-Frères ; cet arc prétendu, se trouvant au voisinage de la bouche du danseur, justifierait pour la Préhistoire la remarque de M. Schaeffner : que la cavité bucale sert de résonateur à cet instrument.

Il faut cependant constater que dans les figurations franco-cantabriques ou du Tassili, ou de l'Afrique du Sud-Ouest, l'arc *(sans flèche)* qui voisine avec des danseurs et danseuses, étant de dimension normale, ne peut s'adapter à la bouche. La réalité et l'intensité du son musical produit par cette corde tendue (à l'origine, probablement une liane) sont mises en valeur par quelques textes probants :

1° *Odyssée*, ch. XXI, v. 406 s. Ulysse, savant dans l'art de la lyre et du chant, courbe sans effort son arc formidable, attache, tend et tire la corde qui, libérée, fait entendre un son aigu semblable au cri de l'hirondelle. (Il est curieux que la peinture égyptienne d'une danse de guerre (VI^e^ dyn. ?) préfigure exactement le geste d'Ulysse : ploiement d'un grand arc ; fixation de la corde (Maspero, *Ars Una*, 108.)

2° Héraclite d'Ephèse (fin VI^e^ siècle avant J.-C.) : « ... Harmonie des mouvements contraires, comme de l'arc et de la lyre » (O. Vuia, p. 58) (il existe d'autres textes analogiques du même ordre). Voir aussi V. Magnien, *Les Mystères d'Eleusis*, 1950 (p. 87, n. 2) et Thassilo de Scheffer, *Mystères...*, etc., 1943.

3° Vitruve, *De Architectura*, liv. X, ch. XII (à propos des arbalètes, balistes, catapultes). On tend la corde jusqu'à ce qu'étant frappée avec la main, elle rende le son convenable. Vitruve emploie le verbe *temperare*, accorder, régler.

Mersenne a repris ce texte en l'enjolivant quelque peu et en le confrontant à la tension (d'ordre musical) de la corde d'arquebuse.

Le développement de l'arc, c'est la petite harpe égyptienne dite *naviforme*, mais en forme d'arc, munie de deux, trois ou quatre cordes, tendues par des clés pour en obtenir des sons différents. On la

voit, posée horizontalement sur l'épaule de la harpiste dans les scènes de danse et musique auxquelles on a fait allusion précédemment. Son perfectionnement et sa diffusion à travers le monde antique et médiéval sont connus ; bien que ce soit un instrument *bas* (à son plutôt faible), elle a servi comme ses dérivés : psalterion, vihuela, luth, guitare et, après l'intervention de l'archet au IXe siècle, les vièles, violes, violons, etc., à conduire la danse pendant des siècles. De cette famille, la pochette a été principalement au XVIIIe siècle l'instrument des maîtres de danse.

2. **Instruments à vent.** — A moins que l'arc musical du danseur des Trois-Frères ne soit, comme on l'avait d'abord présumé, une flûte, celle-ci bien qu'ayant laissé quelques spécimens préhistoriques à un ou à deux trous (flûtes de Piette), n'apparaît comme instrument de danse que rarement au cours de la protohistoire, mais de façon quasi permanente en Egypte (aussi sous la forme du Naï) et en Grèce ; elle se présente alors sous la disposition déjà évoluée de l'aulos, tantôt avec deux tubes de perce conique, tantôt avec deux tubes de perce cylindrique, les uns et les autres parallèles ou divergents ; les bacchanales, les cortèges nuptiaux ou funéraires, le chœur tragique ou comique grec, les sacrifices religieux, les danses acrobatiques (encore au Moyen Age) sont rythmés au son de l'aulos, parfois seul, parfois soutenu par les chocs du tambourin.

La *syrinx* (flûte de Pan) était réservée aux saltations pastorales ; la *salpinx* (trompette) aux mouvements militaires, mais les instruments à vent de cette famille : corne, cornu, *lituus* latin devenus en notre Moyen Age les cornets, buccines, saqueboutes, président à partir de cette époque en compa-

gnie des hautbois et bombardes (hautbois graves) la plupart des danses princières ou seigneuriales. (A partir du XVI^e^ siècle, le trombone à coulisse remplace la trompette basse dite « en S ».)

La cornemuse (piva, biniou, bagpipe, etc.) sonorise les danses populaires et campagnardes (cf. P. Brueghel, danse populaire haute avec sauts). Elle fut souvent remplacée, dans les premières années du XX^e^ siècle, par le saxophone, lui-même incorporé aux orchestres de jazz.

L'orgue paraît être le plus ancien instrument à clavier ; il précède l'*organistrum*, mais se prête mal à la musique de danse ; on le voit cependant utilisé à cet effet sur le célèbre bas-relief d'un obélisque de Byzance, animant avec la grande syrinx, l'aulos double et le cornu, plusieurs danseuses que contemplent Théodose le Grand et un nombreux public (fin du IV^e^ siècle après J.-C.) ; mais le véritable instrument de la danse est, comme le déclarait Arena (1533), le clavecin (*exacherium*, échiquier) et ses succédanés. Devenu piano-forte, puis simplement piano, c'est lui qui rythme les danseries de salon et soutient les innombrables petits groupements d'instruments qui prennent le nom d'orchestre de bal.

Divers. — L'*organistrum* ou *vielle à roue*, déjà décrit au X^e^ siècle, a conduit et conduit encore les danses villageoises de quelques régions françaises (Berry, Auvergne) et, après avoir animé les salons snobs du XVIII^e^ siècle, reparaît occasionnellement dans les bals provinciaux de Paris.

Le début du XIX^e^ siècle vit naître *l'accordéon*, bientôt promu au rang de meneur des bals populaires ; il existe même des « orchestres d'accordéons » spécialisés dans l'interprétation du tango.

Enfin la *guitare* — non plus celle, discrète du XVI^e siècle ou de 1830, mais au son renforcé par un dispositif dit électronique — supplante le saxophone, au besoin le piano, dans l'exécution de certaines danses « à la mode » comme le twist, qu'elle chaudronne à grand renfort de *rasgueado*.

Mis à part l'orchestre complet des grands bals et des ballets, on constate que selon les sites, les époques et les milieux, les instruments ont été tour à tour sélectionnés pour la danse et parfois pour des types de danses caractérisés (cf. K. Sachs, *op. cit.*, 99 s.).

Une remarque importante et d'apparence contradictoire doit être formulée, qui touche la suprématie du rythme dévolu aux percussions ou aux basses : ce rythme peut être *sous-entendu* lorsqu'un instrument monodique comme le violon ou la clarinette sonorise la danse avec la seule mélodie ; ou lorsque, pour laisser reposer les instrumentistes, les danseurs et danseuses carolent aux chansons. Sans doute le rythme de la mélodie et la place des accents d'intensité bien marqués par les monodistes (instruments ou voix) suffisent-ils à déterminer les temps de chaque pas ; mais on peut penser que les danseurs restituent comme par un réflexe inconscient et traduisent par leurs mouvements égaux ou proportionnés, les percussions qui font défaut. La seule mélodie d'une valse éveille chez le danseur exercé, et sans hésitation, le pas convenable ; cette correspondance immédiate de la monodie entendue et du geste approprié paraît poser un problème subtil de psychophysiologie humaine.

Chapitre V

LA MUSIQUE, LA DANSE, ET LA SOCIÉTÉ

1. Les faits. — La danse sonorisée est intimement liée comme on l'a vu à des manifestations collectives à peu près universelles : rituelles, magiques, religieuses ; ainsi qu'à la médecine (originellement magique) et, par contiguïté, aux cérémonies qui vont de la naissance à la mort et au-delà.

Dans l'antique Babylone, l'exorcisme d'un malade exigeait une véritable mise en scène : danseuses, instrumentistes, médecins déguisés en poissons, etc. (Contenau, *op. cit.*). Or la maladie peut conduire à la mort, qui suscite des pratiques d'ordre magique en même temps qu'une démonstration publique et religieuse inséparable des « arts musiques ». Un film documentaire, consacré à La Nouvelle-Orléans (1964), fait défiler l'enterrement d'un Noir : le cortège est précédé d'un orchestre (trombones, saxos et bois) interprétant une marche très lente (probablement un « spiritual ») ; suivent quelques danseurs qui, sur le rythme des instruments, progressent en esquissant des pas stylisés ; des pleureuses et une multitude recueillie escortent le cercueil porté à bras d'hommes ; la cérémonie à l'église (ou au temple) terminée, le cortège reprend le chemin du quartier nègre, mais dans une allégresse soudaine, l'orchestre sonnant son « spiritual »

sur le rythme d'une marche normale, les assistants suivant en dansant individuellement, gesticulant en mesure, chantant et riant — car l'âme du défunt a été « accueillie par le Seigneur dans ses vertes prairies ».

Cette description eut été inopportune et déplacée sans un précédent inattendu : il y a près de deux mille ans et de ce côté de l'Atlantique, à Rome (et aussi à Byzance), les obsèques d'un personnage de quelque importance (de l'empereur Pertinax par exemple, en 193) étaient conduites par un orchestre de *tubae longae* (trompettes graves), de grands cors presque circulaires (les *cornua*), de flûtes doubles, d'une pleureuse chantant le *cantus funebris*, des mimes et des danseurs, enfin du populaire déambulant dans les rues encombrées, et diverti par les histrions et kubistétères. Ces coutumes venaient peut-être d'Orient à travers la Crète : des trompettes ont été découvertes dans les nécropoles crétoises et rappellent les trompettes funéraires mésopotamiennes (Ch. Picard, *Relig. préhelléniques*, 205). On sait aussi que lors des obsèques d'un pharaon égyptien, le sarcophage était précédé de danseuses, rythmées au moins par des percussions — sistres, crotales — et encadré de pleureuses (Vandier, *La relig. égypt.*, 106). Un vase grec du VI^e^ siècle avant J.-C. représente le char funèbre accompagné de chanteurs, de chanteuses, d'un joueur d'aulos et de danseurs en armes (M. Wegner, II, pl. 17, bibliographie). On relève chez les Etrusques les mêmes éléments : pleureuses et chanteuses de *neniae* funèbres, musiciens, jeux (donc danses) ; les Romains et les Byzantins n'ont fait que développer ces dispositions.

Si l'on s'éloignait du cycle méditerranéen, on rencontrerait les mêmes associations dans les rites

funéraires exotiques ou disparus. Raoul d'Harcourt (1939) décrit ceux des anciens chefs incas : lamentations au rythme des tambourins, cortège cadencé par les instruments de musique, finalement sacrifice humain à l'issue d'une danse. L'ouvrage de Lopez de Gomara (XVI^e siècle), confirmé par celui de Huaman Poma (id.), est parsemé de nombreux et significatifs renseignements sur ce sujet.

Le christianisme, qui finit par abolir les jeux (au V^e siècle), imposa l'austérité des cérémonies funèbres, exclusive sinon du chant et dans une certaine mesure des instruments, du moins de la danse qui se réfugia... dans les cimetières (le Concile de Pont-Audemer, 1279, interdit encore les danses [*choreae*] dans les cimetières) ; au V^e siècle (465), les repas de noces et de *funérailles* étaient agrémentés de chants, de danses et de saltations obscènes ; les danses de funérailles persistèrent jusqu'au cœur du Moyen Age (cf. Backmann, *Religion dances...*, 1952).

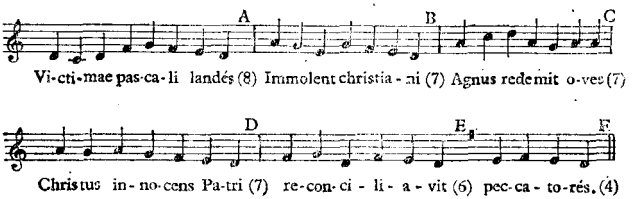
Le mariage, auquel on vient de faire allusion, est également lié à la religion ; le cortège nuptial animé de chants d'hyménée, de danses au son des auloi et des cithares, décrit par Homère (*Il.*, XVIII, 493-495), est confirmé par Hésiode, qui ajoute la syrinx aux précédents instruments ; ces coutumes ont passé dans le culte chrétien du IV^e siècle ; Théodoret mentionne les saltateurs-chantants qui battaient des mains et agitaient des clochettes (v. aussi, outre Lucien, Clément d'Alexandrie, II^e siècle, etc.) ; la Grèce chrétienne a conservé l'usage d'une danse liturgique circulaire à la cérémonie du mariage *(Dictionnaire d'archéologie chrétienne)*. Là encore, les témoignages pourraient être multipliés ; il suffit de parcourir l'histoire des religions anciennes (et actuelles) pour constater la

fréquence de la danse chantée ou instrumentale dans les rites religieux ou parareligieux. On doit y ajouter les cérémonies des mystères grecs dont certaines comportaient une ronde autour de l'initié ; la danse du Geranos (dite aussi danse de la grue), organisée par Thésée, *joueur de lyre*, était une chaîne de sept jeunes filles alternant avec sept jeunes gens (7 : nombre « orchestique ». Cf. Vase François de Florence).

Notre Moyen Age a perpétué ces synthèses ; sans revenir sur la fête des Fous et les quatre « tripudiae » des clercs (Beleth, Durand de Mende), substituts probables d'antiques fêtes païennes, il faut rappeler que la danse dans les églises, exécutée tant par le clergé que par le peuple, s'est prolongée en France, parfois jusqu'au XVIII^e siècle. Entre le V^e et le IX^e siècle, huit textes de Conciles interdirent inutilement ces danses comme antichrétiennes *(Dictionnaire d'archéologie chrétienne)* ; quelques-uns font mention du couple danse-musique (cf. Titon du Tillet, Ménétrier, Bonnet, de L'Aulnay, Gougaud surtout, Backmann, etc.).

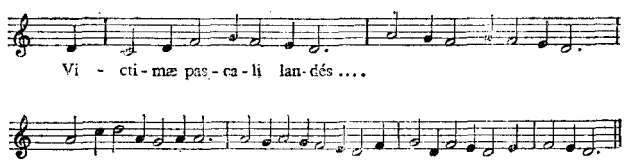
A l'époque mérovingienne, on lit dans la *Passion* de Saint-Léger que les clercs dansèrent « avec des antiennes », c'est-à-dire sur les mélodies qui leur étaient familières. A Noël, les diacres exécutaient leur saltation sur l'antiphone de saint Etienne ; à Saint-Martial de Limoges, on dansait à l'Ascension sur un refrain en langue d'oc : « Sen Marsan, prégat per nous » ... (Bonnet, *Hist. gén. de la danse*). Jusqu'au XVI^e siècle à Chalon-sur-Saône, les chanoines dansaient, le soir de la Pentecôte, sur la séquence *Veni Sancte Spiritus* (Gougaud). A Auxerre, la danse pascale adoptait la chaîne ou la ronde autour du « labyrinthe » dessiné sur le pavement de l'église et au chant de la prose *Victimae*

paschalis laudes de Wipo (m. 1048), soutenu par l'orgue. Mgr Anglès objecte que le rythme et la mélodie de cette séquence ne conviennent pas à la danse.



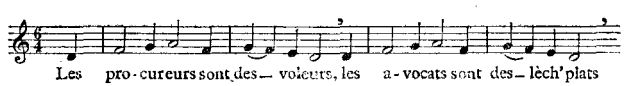
Ex. 44

mais la monodie est chose malléable, transformable ; on peut imaginer une version trochaïque :



Ex. 45

Considérons une chanson de ronde encore vivante vers 1900 :



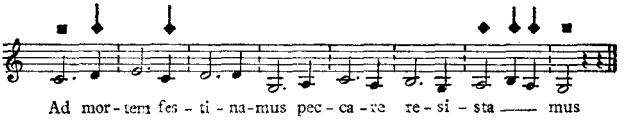
Ex. 46

Elle remonte, à travers la prose *O filii et filiae* qui servait à danser le jour de Pâques même au XVII^e^ siècle (Ménétrier) à une hymne du XI^e^ siècle *(Annus novus)* notée, *mais sans mesure*, et que

les danseurs rythmèrent en trochées. Les métamorphoses rythmiques (et au besoin mélodiques) infligées aux monodies de danse par les musiciens, dès le XVI^e siècle, justifient pleinement ces adaptations qui furent sans doute de tous les temps.

D'autres indications intéressantes sont fournies sur le sujet de la danse d'église par Mgr H. Anglès (*La danza sacra*, Med. Aev., Rome, 1963), qui aborde le célèbre *Libro Vermell* de Montserrat, étudié de près par le P. Sunyol en 1919 ; ce document contient des chants de pèlerins (XIII^e-XIV^e siècle), dont plusieurs sont dansés *a ball rodo* (en ronde). L'une de ces chansons, notée, intitulée *dansa*, conviendrait assez bien à la *Danse macabre (Danza de la muerte)*, si souvent étudiée et dont certaines fresques ou gravures montrent des instruments de musique (par ex. : cornemuse, orgue portatif, harpe portative, galoubet et tambourin).

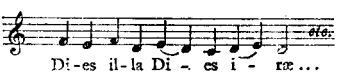
Transcription (Lib. Vermell, 26/27) du refrain de *Ad mortem festinamus*, illustré d'un cercueil ouvert renfermant un squelette (Ms. f° 27) (1) :



Ex. 47

(1) Cette notation est un témoignage irrécusable du rythme binaire : temps imparfait, prol. mineure ; la brève vaut 2 semi-brèves ou 4 minimes. Dans le groupe : brève-minime, la minime prenant sa valeur sur la brève, celle-ci ne vaut plus que 3 minimes, d'où le rythme noire pointée-croche, mesure 2/4. Dans une autre pièce du même manuscrit, les groupes brève-minime sont séparés par un « point de séparation » équivalant à peu près à la barre de mesure. J'ai été surpris que Mgr Anglès ait adopté le rythme ternaire pour cette ronde. Sans doute a-t-il ses raisons.

Cependant ce n'est pas ce motif, mais celui du *Dies irae* qu'ont retenu les compositeurs modernes de la *Danse macabre* : Liszt (1850), Saint-Saëns (1854), A. Honegger, *Danse des morts* (1938) ; certains l'ont introduit dans leurs symphonies : Berlioz,



Ex. 48

Symphonie fantastique (1830), V^e^ partie ; Saint-Saëns, *III^e^ Symphonie* (1886).

Ce n'est pas un des moindres sujets de méditation que de constater la transmission ou la résurgence spontanée de coutumes en quelque sorte fondamentales au sein des civilisations originales qui nous sont suffisamment connues ; partout la musique dansée est liée à la mort, comme à l'hyménée ; aux mystères comme aux fêtes licencieuses égyptiennes de Boubastis ; à la magie comme à la religion ; faut-il rappeler qu'en dépit de tant d'interdictions, la danse rituelle subsiste à la cathédrale de Tolède (*baile de Seises*, qui sont en réalité une dizaine) avec chant, instruments à cordes et castagnettes, survivance des premières liturgies mozarabes (Laure Fonta, Backmann, Jobit, 1954) ; et qu'on dansait au son des instruments pour conjurer les épidémies (1021 à Kölbigk) ; il y eut une « danse d'Eve » contre ces fléaux ; cf. les *Laudi* et les danses effrénées des Flagellants du XIII^e^ siècle ; sans préjudice des danses opposées au « tarentisme » (cf. Kircher, Wéckerlin, Machabey).

2. **Les opinions.** — Il est vain de se demander quel motif profond porte l'être humain à se mouvoir plus ou moins systématiquement, plus ou moins modérément ou exagérément pour s'extérioriser, alors qu'il possède le langage articulé. Lucien écrit que la danse « doit exprimer les pensées et énoncer clairement ce qui est obscur » ; la saltation est un moyen d'expression qui va de la géométrie sonore, rythmée et mouvante, à la pantomime ; le côté moral de ce langage qui, dans sa vérité universelle s'étend de l'adoration mystique à l'obscénité, a inquiété les philosophes ; Platon cependant tolérait certaines danses (*Lois*, liv. VIII) ; Sextus Empiricus vitupérait les musiciens et par conséquent la danse ; si les premiers chrétiens l'acceptèrent (en souvenir de celle de l'Ecriture), l'Eglise médiévale d'Occident lui fut peu favorable, mais elle dut s'incliner : on vit les moines du XVI^e^ siècle autorisés à danser avec des femmes pour fêter leur première messe (Pirro, *Histoire de la musique*, *XV^e^-XVI^e^ siècle*, 149), et des cardinaux « pavaner » gravement devant Louis XII. Par contre, Guillaume Paradin (1556) met en garde ses neveux et nièce contre les turpitudes de la danse et Jean Boiseul (1606) écrit « qu'en la danse on choisit plutôt la putain que la femme de bien » *(Traité contre la danse)* ; l'Auvergnat Savaron (1608) renchérit en flétrissant les « Masques » (ballets à la cour d'Angleterre ; aussi en Italie et en France). Quant aux bourgeois et petites gens, s'ils dansaient à l'église moins qu'autrefois, ils compensaient ces interdictions et depuis longtemps par leurs réunions dansantes : un roman du XIII^e^ siècle (*La clef d'amour*, vers 1280) recommande au jeune homme de louer la contenance

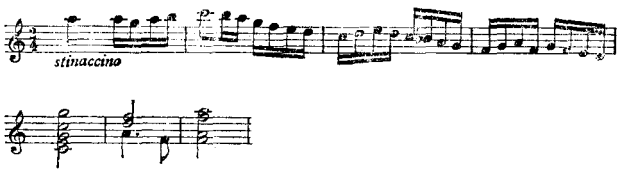
de sa demoiselle « s'elle carole ou s'elle danse » ; les femmes doivent aller « as caroles, as assemblées » où elles auront l'occasion de *caroler* et de *chanter*.

Le chanoine Taboureau (Arbeau) et le R. P. Mersenne ne voyaient, dans la saltation, qu'un utile exercice et une saine distraction ; la danse et sa musique ont d'ailleurs une vertu thérapeutique. Le grand Kepler lui-même a cru devoir consacrer un chapitre « In saltatione » dans ses *Harmonices mundi* (1619).

On sait que chez les Grecs antiques, le danseur ne touchait pas la danseuse ; à la réserve de la volte libertine, la morale occidentale autorisait le main à main (sauf en Italie) jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle ; la valse, où les deux partenaires sont enlacés, constitua d'abord un scandale dont témoignent quelques anecdotes ; on s'y habitua jusqu'à ce que l'érotisme sous-jacent du tango vint rallumer les scrupules familiaux, apaisés par la liberté des danses américaines — Nord et Sud — du XX^e^ siècle.

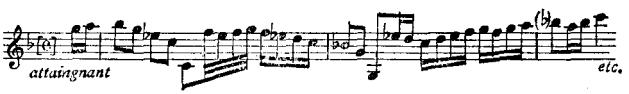
Ces considérations éthiques ne sont qu'incidences : elles laissent intacte — et comme si elle surgissait d'une seule source — l'association complémentaire danse-musique, dont il faut bien constater la permanence. On a remarqué qu'en se désincarnant, la musique, conservant le rythme et le mètre de la danse mais se libérant du geste, atteint dans son abstraction les sommets de la « musique pure », dont alors on oublie la souche chorégraphique ; celle-ci a même agi par voisinage sur une forme comme le *ricercare*, qui fut d'abord de style saltatoire (sans être dansable), avant de subir l'influence de l'écriture fuguée et de devenir ainsi le prototype de la fugue classique. Exemple :

Spinaccino, *Ricercare*, éd. Petrucci, 1507 (Transcription) (Luth).



Ex. 49

Attaingnant, basse-danse *Beurre frais*, 1529-30 (Luth).



Ex. 50

A l'inverse, des maîtres danseurs ont espéré affranchir la danse de la musique ; le Hongrois Laban (1878-1958), son émule allemand K. Joss ; en France, Serge Lifar tendent à supprimer le « support musical » de la chorégraphie. Le ballet *Icar* (S. Lifar) sonorisé par les seules percussions (Szyfer) relève de cette tentative, mais engendre un climat d'incomplétude et de tristesse peu compatible avec l'idée d'un art total.

Une dernière question surgit quand on fait l'inventaire des différents aspects ou des ramifications de la « danse-musique ». Sans ratiociner sur ses origines, on peut se demander quelle en est la genèse ; il semble qu'il n'y ait ni difficulté, ni hésitation à répondre : la danse — rythmée, vocalisée, chantée, instrumentée — individuelle ou collective, est une manifestation spontanée ; c'est le geste « de tout

le monde », un langage commun, folklorique, une *Koïnè* ; elle peut passer de là avec plus ou moins d'ajustements dans les milieux magiques, théocratiques, religieux, aristocratiques, pour s'épandre dans la classe bourgeoise (si celle-ci existe) et ensuite retourner éventuellement et peut-être peu reconnaissable, à la source qui est « tout le monde ».

Il est possible, à l'examen de cette rapide synthèse Terpsichore-Euterpe, d'en dégager une opinion compatible avec l'état actuel social, commercial et financier de la production chorégraphique.

Au cours des âges, la musique de danse apparaît comme un phénomène utilitaire : elle sert à préparer la chasse, à ordonner les cortèges, les troupes en marche, à rythmer et si l'on peut dire calibrer les rites magiques, les évolutions religieuses ou parareligieuses, dionysiaques, apolliniennes, ou monothéistes, nuptiales ou funèbres, etc. On acquiert facilement la conviction que tous les actes, sinon instinctifs du moins spontanés, qui dépassent l'exiguë monotonie des gestes quotidiens pour atteindre l'extériorisation exubérante appellent le rythme sonore qui la rationalise et l'harmonise.

Incidences. — La danse contemporaine, populaire ou mondaine, mais toujours orientée vers la rencontre des deux sexes, fait une consommation prodigieuse de la musique qui lui est indispensable, et les droits d'auteur qui en résultent sont considérables.

En revanche, dès que cette musique se sépare du geste strictement égoïste du valseur et se sublimise pour servir de spectacle à autrui, avant de devenir de la musique pure, son utilité se réduit à la satisfaction visuelle des balletomanes ou intellectuelle et

auditive des amateurs de symphonies ; public restreint, parfois snob, peu profitable aux recettes des sociétés de perception, mais qui correspond assez bien aux ambitions de prestige des compositeurs de musique autonome.

Il n'y a aucune morale à tirer de ces remarques qui différencient également les feuilletonistes des poètes, l'expert comptable d'Albert Einstein, et Louis Pasteur des pharmaciens. Mais il est permis de s'interroger sur le problème suivant : le parallélisme qui s'établit depuis des siècles entre la musique utilitaire d'une part et de l'autre celle des Couperin, J.-S. Bach, Wagner ou Debussy, résistera-t-il à la pression de l'argent, ou bien l'appétit dévorant de la saltation ne finira-t-il pas par absorber l'intégralité de la production musicale ? Déjà des luthistes du XVI^e siècle ne prévoyaient pas de différence technique entre un *tientos* et une danse (cf. *supra*). De même les compositions modernes de tendance et d'écriture classiques découvrent un débouché naturel et une sorte de refuge, moins au concert que dans le ballet d'opéra qui sait en dégager ses propres mesures et ses stimulants. Les retrouvailles de la danse et de sa sœur jumelle, la musique, aux dépens d'une Euterpe esseulée, ne sont pas impossibles.

3. Analogies. — Il est permis de s'évader de ces contingences et de jeter un coup d'œil général sur le défilé chronologique de la chorégraphie. On peut imaginer une longue frise partant de la préhistoire pour aboutir à nos jours et juxtaposant dans la suite des temps les figurations les plus caractéristiques de la danse ; on obtiendrait ainsi la succession suivante qui procède des indications mention-

nées dans les chapitres précédents augmentées de quelques autres :

1. Le danseur-musicien soliste des Trois-Frères (Paléolithique).
2. Les neuf danseuses d'Altamira (groupe) (— 13/14000).
3. Les dix-sept femmes aux bras levés de la Cerezuela (Magdalénien).
4. La théorie des neuf danseuses de Cogul (vêtues) (Magdalénien) (groupe analogue à Alpera, même époque).
5. Danseuses nues du Tajo de las figuras (antérieur à Cogul).
6. Théorie des femmes vêtues de la grotte de Ahumada (même époque).
7. La danseuse nue del Queso (Espagne), très bien dessinée, bras en demi-couronne, une jambe mi-levée en 4e (Magdalénien). Cf. Meunier, fig. 39 ; Baril, 238 *b*, fig. noire.
8. Danseurs nus, mouvements amples ; Afrique du Sud, env. 1400 av. J.-C. Cf. Breuil, *The Rock paintings*, I, procession ; pl. I, IX, XXVII.
9. Orient, Sialk (Iran), Elam. Ronde de danseuses, main à main, IVe millénaire. Cf. Contenau, *Médecine...*, p. 54, 4 danseuses nues, main à main, Téhéran, 3000 av. J.-C.
10. Crète. Danse accroupie, IIIe millénaire (Evans). Cf. *supra*, Assyrie et hoppak russe.
11. Danseuse soliste vêtue (Evans).
12. Plusieurs danseuses séparées, vêtues, au Minoen III. Cf. *infra* : danseuse gauloise et figurine 31 : Meunier, 4e position des bras.
13. Egypte archaïque. Danseuses, bras en couronne, joueuses de crotales. Cf. un danseur de l'Afrique du Sud, ci-dessus (pl. XXVII).

14. Suite de danseuses marchant du même pas, vêtues, bras en couronne (Ancien Empire, reparaissant à des époques plus récentes, XI^e dyn. env. 2000 av. J.-C.).
15. Suite de danseuses vêtues en position du grand battement (Val. Gross dit : préfiguration du music-hall).
16. Danse funèbre de Boulacq, sept plus deux danseuses au tambourin, et six pleureuses, XVIII^e dyn. (Perrot et Chipiez).
17. Danseuses individuelles, vêtues, mouvements libres, amples, sauts et entrechats (cf. Gross, à Thèbes ; Erman, XVIII^e dynastie, env. 1500 av. J.-C. — Cf. danseuses nues du Sahara central, ou encore danseuses crétoises d'Evans).
18. Grèce antique. Ronde, femmes nues et hommes alternant, main à main, VIII^e siècle av. J.-C.
19. Ronde de femmes nues, main à main. Style géométrique.
20. Ronde de femmes vêtues, main à main, env. 700 av. J.-C.
21. Thésée à la lyre et les quatorze hommes et femmes alternant en chaîne ouverte (farandole ?), tous vêtus, VI^e siècle av. J.-C.
22. Tanagra. Aulète conduisant cinq danseurs, mouvements amples des bras et des jambes (Reinach, *Répertoire...*).
23. Couple, homme et femme vis-à-vis, nus, mouvements très amples (Roos, *Die tragische Orchestick*, 1911, p. 85. Très caractéristique ; l'homme, jambe en avant en 4^e, ouverte, mains aux hanches ; la femme, une jambe jetée en arrière, bras à l' « espagnole » à gauche. Cf. les figurines Meunier 15, 34, 37).
24. Koubistria debout sur les mains (Roos, *op. cit.*, 31).

25. Etrurie. Danseuse (ou danseur) nue, statuette, âge du Bronze (Montélius). Cf. la danseuse del Queso, et Vaillat, *Hist. de la danse*, p. 68, Danseur étrusque, statuette bronze.
26. Théorie de danseurs, céramique ; âge du Fer (Montélius) (cf. Suse).
27. Ligurie archaïque. Chaîne, main à main ; âge du Bronze (Montélius).
28. Etrurie. Chaînes et rondes fermées de femmes, main à main, VII^e-VI^e siècle (Mary Johnstone).
29. Espagne primitive. Danse hommes et femmes, main à main, vase de Liria (M. Schneider, *El origen...*, fig. 114 ; Subira dit : III^e siècle av. J.-C. (*Hist. de la mus. esp.*, p. 36).
30. Inde. Batteuses de mains pour la danse, II^e siècle av. J.-C. (Cl. Marcel-Dubois, 1941, pl. I).
31. Danseuse soliste et instruments (Id. pl. XXIX). Cf. Egypte, II^e-III^e siècle apr. J.-C.
32. Danseuses processionnelles (Id., pl. XXXIV). Cf. Assyrie.
33. Danseuse à mouvements amples et instruments. Bas-relief. Art gréco-bouddhique.
34. Art gaulois et gallo-romain. Suite de trois jeunes filles vêtues, attitude de danse marchée (R. Pernoud).
35. Danseuse nue de Neuvy-en-Soulias. Statuette de bronze.
36. Autre danseuse nue (bronze). (Cf. Danseuse del Queso, et celle de Montélius.)
37. Byzance. Danseuses solistes et instruments (Obélisque).
38. Moyen Age occidental. Chaîne ouverte, du XIII^e au XV^e siècle. Mss divers ; cf. *supra* : Carole.
39. Ronde (Carole), XIII^e à XV^e siècle. Mss du *Roman de la rose* et divers.

40. Ronde des paysans autour du tilleul (cueillette). Traité de Jérôme Bock, XVe siècle.
41. Grande ronde des Indiennes en Floride. J.-T. de Bry, 1590.
42. Inde (XVe siècle). Bas-reliefs de Hampi : danses de solistes et instruments. Mouvements effrénés ; cf. no 23.
43. Couples successifs : basse-danse du *Liber chronicarum mundi* (1593). (Cf. Dolmetsch ; aussi : Vaillat, *Hist. de la danse*, p. 81 et divers.)
44. Danse dite de Salomé (couples successifs à la file) de Van Mackenem, début du XVIe siècle.
45. Figurines de couples de Caroso (et de Th. de Bry), fin XVIe siècle.
46. Allemande (1773), par Aug. de Saint-Aubin. Cf. K. Sachs, pl. XVI.
47. French-cancan. Ensemble de danseuses séparées. Cf. figurines Baril, 14 *a*. Chahut, Fasquelle, ad. v. cancan ; *Larousse de la musique*, ad. v. cancan. Cf. le branle, décrit par Rabelais.
48. Cake-walk, soliste ou couple ; music-hall.
49. Girls diverses. Fig. *apud* Baril, 24 *b*.
50. Sardaña, ronde fermée et danses folkloriques analogues modernes. Fig. *apud* Baril, 46 *a*.

Ce qui frappe avant tout, c'est l'analogie des attitudes qu'il est possible de répartir en deux catégories, comme le fait à peu près Kurt Sachs : celles qui résultent de mouvements réduits, étroits, correspondant (probablement) à des sonorisations modérées assez lentes et à des impulsions psychologiques tempérées ; et d'autres qui traduisent des mouvements amples, répondant à une animation sinon à une exaltation dont on peut, dans certains cas, découvrir les motifs ; si chez les Grecs antiques les danses graves se rattachaient à la lyre des cultes

apolliniens, les allures agitées sont celles des Ménades et des Satyres dans les bacchanales du culte dionysien que sonorise l'aulos double.

Parmi les analogies millénaires de l'énumération précédente, on comparera les rondes nos 9, 18, 19, 20, 28, 39, 40, 41, avec l'actuelle Sardaña (no 50) et les danses circulaires folkloriques. L'étonnante petite danseuse nue (no 7) del Queso est presque semblable, d'une part, à la statuette du no 25 (Montélius, Etrurie) ; de l'autre, au no 36 (art gaulois), et peut être interprétée d'après la photographie, p. 230, de l'ouvrage de A. Meunier (3e position de caractère). Le no 8 (Afrique du Sud), aux amples mouvements, est très comparable au danseur grec du no 23 (cf. Roos), au no 42 du bas-relief hindou de Hampi (XVe siècle) et au no 48 : cake-walk soliste. Les théories égyptiennes no 15, en grand battement, no 17 et autres ensembles avec mouvements libres annoncent nos girls modernes (no 49) et dans certains cas le french-cancan (no 47), qui impose le synchronisme des mouvements amples et stéréotypés à un groupe de danseuses (cf. le no 2, le no 4, peut-être le no 3 ; v. aussi le 23 grec). Les attitudes du no 13 d'une part, la marche sur les mains (no 24) sont de partout et de tous les temps (cf. *supra* : Salomé, Bocherville ; mss divers du Moyen Age, Bible de Roda (env. 1000) ; *Roman de la rose* ; Grenoble, no 28, XIIIe siècle). On a signalé la fréquence de la chaîne ouverte (no 38), des couples successifs : nos 43, 44, 45 (v. aussi la « Courante espagnole » de Huart, in *Ency. Fasquelle*, ad. v.), qu'on peut encore observer dans les bals mondains ; d'autres figurations : carole serpentine, chaîne de Thésée, évoquent les farandoles modernes.

Cet échantillonnage s'accroîtrait si l'on y ajoutait les éléments iconographiques commentés, épars

dans les ouvrages ethnologiques consacrés aux Primitifs actuels. A titre d'exemples, on citerait la quasi-identité du danseur aux amples mouvements, bras élevés (en « cinquième ») d'Evans, avec le second des deux danseurs d'Afrique du Sud relevés par R. Louis (*op. cit.*, fig. 19) ; ou encore, l'homme dressé sur les mains, rapporté par O. Moszeik (*Peintures des Buschmen*, 1906), qui reproduit l'attitude si connue de « Salomé » (n° 24). P. Radin (trad. Métraux, 1941), qui s'occupe avec prédilection des chamans ou hommes-médecine, reproduit la photographie des sept Sioux déguisés en bisons, exécutant à la file indienne une « danse magique » en vue de la chasse. S. Chauvet propose la peinture rupestre saharienne d'une trentaine de femmes dont plusieurs nues, en attitudes de danse, les bras levés, rappelant, mais bien modelées, les dix-sept femmes stylisées de la Cerezuela (n° 3) (S. Chauvet, *Hist. de la médecine*, 1936 ; Abri de la Tiratine, fig. 9) ; mais il faut se limiter dans ces comparaisons.

4. **Interprétations.** — Les similitudes d'attitudes chorégraphiques et peut-être d'*intention*, expliquent partiellement que l'archéologue se meuve dans le passé comme dans le présent ; l'actualité de jadis ressemble souvent à celle d'aujourd'hui au point de pouvoir presque s'y superposer, et en particulier les gestes humains préhistoriques coïncident avec ceux de notre temps ; on comprend donc que l'observateur soit tenté d'interpréter la pensée ou le comportement des siècles révolus en fonction des réactifs de notre psychologie ; mais cette solution séduisante est sans doute trop simple pour être exacte ; le Dr St. Chauvet, entre beaucoup d'autres, en était cependant très partisan. Il interprétait (1936) les représentations préhistoriques de chasse,

ou plutôt de préparation à la chasse, en en évoquant les courtes mélopées répétées à satiété, les danses stéréotypées, leur réitération jusqu'à l'automatisme inconscient des gestes propres à l'attaque du gibier, une quasi-insensibilité aux blessures toujours possibles et dont on voit un évident exemple à Lascaux. L'auteur fait intervenir ingénieusement dans sa description d'allure vraisemblable, mais hypothétique, des circonstances, des notions, des usages — préparation par le jeûne, psychologie tirée de la magie, métapsychie, etc. — qu'il a relevés chez des « primitifs contemporains » et qu'il transpose *ipso facto* aux hommes d'il y a 10 ou 15 000 ans. Le scénario qu'il tire de cette transposition est à la fois logique, arbitraire et complètement invérifiable. Très certainement, nécessairement, les chasseurs magdaléniens s'exerçaient avec insistance au maniement de leurs épieux ou de leur arc avant de se lancer à la poursuite d'une proie dangereuse qu'il fallait atteindre mortellement ; c'est l'équivalent du tir à la cible strictement discipliné des jeunes soldats ; le substrat magique, ses chants, ses danses spécifiques ne peuvent qu'être imaginés lorsqu'il s'agit de scènes de chasse dont il existe quelques figurations remarquables (v. la belle « chasse » d'Alpera ; dans l'une des phases, deux femmes du style Cogul, *peut-être* des danseuses ; Reinach signale *un* danseur (?), Mainage, *deux* qui *semblent* danser ; ils sont porteurs de flèches, mais sans arc. Dans une autre phase : la petite danseuse del Queso, mais ajoutée « fortuitement » (Luquet). Tout cela est très loin du défilé « magique » des sept Sioux de P. Radin, v. *supra*).

Il est plus raisonnable d'admettre que les images presque identiques de la saltation au cours des âges de l'humanité, très distants les uns des autres, puissent répondre à des impulsions différentes sinon

contradictoires. C'est qu'en effet la permanence de la forme et de l'anatomie ne permet qu'un nombre sans doute très grand, mais *fini* de figures géométriques animées, et le même mouvement peut être suggéré par des stimulants étrangers les uns aux autres. Les préhistoriens se montrent d'ailleurs prudents jusqu'à la méfiance à l'égard des transferts de l'actuel à l'ère des cavernes (1) et si dans des circonstances objectivement comparables comme des cérémonies funéraires séparées par des millénaires, la chorégraphie paraît y être investie de la même importance, il serait abusif et sans doute erroné de proposer qu'elle obéisse au même mobile et moins encore à la même croyance ou seulement à une croyance. En résumé, notre frise imaginaire révèle de façon irrécusable la constance de la technique et de ce qu'on pourrait appeler le vocabulaire saltatoire, mais il serait antiscientifique de dépasser cette donnée et de s'y appuyer pour s'aventurer dans d'autres domaines du génie humain.

Les quelques exemples notés qui ont pu être insérés dans le texte prouvent, parallèlement, combien en dépit de l'évolution des systèmes musicaux, des variétés d'instruments, du perfectionnement ou de la complication de leur facture, la musique issue de la danse est demeurée foncièrement identique à elle-même, dominée qu'elle est par quelques rythmes qui sont comme les cadres et les gabarits des mouvements saltatoires.

Il n'est pas besoin d'outre-passer l'iconographie chorégraphique et sa séméiographie musicale pour en tirer des conclusions limitées, mais propres à être intégrées à l'anthropologie.

(1) Dans le même sens : A. LEROI-GOURHAN, *Les religions de la Préhistoire*, Presses Universitaires de France, 1964, pp. 79, 80, 81, 101, 139-140 et *passim*. V. ses références.

CONCLUSION

Cette dernière ligne parcourue, on se demandera quelle est l'utilité d'une telle étude, comme tant d'autres, simple « occupation de mandarin ». La réponse nous a été rapportée (1965) de façon imprévisible par M. Leprince-Ringuet qui, décrivant les installations considérables de Saclay, ou de Genève (C.E.R.N.), leurs appareils gigantesques, les équipes de savants et d'ingénieurs qui les exploitent déclarait que « tout cela ne sert à rien ». A rien d'actuellement pratique, espérons-nous, car il est à présumer qu'un jour on tirera de ces atomes d'atomes agités un résultat contribuant à l'amélioration de la vie courante ; surtout, de semblables travaux ont pour objet, avoué ou non, de satisfaire l'insatiable curiosité de l'homme à la recherche de ses origines ; tandis que les physiciens parviennent aux abords de la cellule vivante et de sa migration possible à travers les espaces sidéraux, les historiens et philosophes de toutes disciplines s'efforcent d'établir la généalogie de l'Homme dans sa totale complexité intellectuelle et matérielle ; « cela ne sert à rien » si l'on en confronte l'utilité à celle du moindre comprimé d'aspirine, mais la découverte d'un vestige de tibia humain, datable « au carbone 14 » de 25 ou 30 000 ans met en émoi les Académies et la presse savante ou primaire de tous les pays. C'est à cette curiosité passionnée que répond un panorama de la danse-musique : l'homme n'y

retrouve pas seulement le langage le plus universel et le plus spontané qu'il parle depuis au moins les Cro-Magnon, mais par un singulier privilège celui qu'il parlera demain et dans mille ans avec la même liberté et la même élégance (1).

(1) J'ai exclu de cette rapide analyse les spéculations ésotériques auxquelles on est aujourd'hui très enclin ; si la science du nombre pénètre la musique de toutes parts, elle domine la danse dans l'enchaînement des problèmes mécaniques qu'imposent les rapports du mouvement et de l'équilibre, tandis que l'une et l'autre sont rattachées entre elles par la rigueur des proportions temporelles qui constituent le rythme. Chacun peut tirer de ces relations proprement scientifiques des analogies cosmogoniques qui rejoignent les divagations antiques et médiévales, mais demeurent étrangères à l'étude pratique qu'on vient de tenter.

INDEX

A ball rodo, 102.
Abydos, 53.
Accordéon, 77, 95.
Adam (A.), 80.
Adam de La Halle, 57.
Aeliodora, 87.
Aha, 54.
Air de cour, 64.
Albeniz, 77.
Alexandrie, 87.
Almande (Allemande), 41.
Alpera, 109, 115.
Altamira, 51, 109.
Anglès (Mgr H.), 101, 102.
Angleterre, 50.
Apel (W.), 35.
Aratus, 26.
Arbeau (Toinot) (Jean Tabourreau), 6, 20, 21, 34, 41, 72, 92, 105.
Archet, 94.
Arc musical, 93 et pass.
Ardents (bal des), 58.
Arena (Antonius de), 34, 95.
Aria, 69.
Aristophane, 26.
Aristote, 10.
Aronco, 13, 59.
Athénée, 10, 86.
Attaingnant, 20, 35, 106.
Aubry (R.), 44.
Auber (E.), 81.
Aulos, 54, 94.
Auxerre, 100.
Azilien, 9.

Babylone, 97.
Bacchanales, 94.
Bach (J.-S.), 67, 89, 108.
Backmann, 99, 100.
Baile, 46.
Bailly, 49.
Bal, 7.
Bal-musette, 77.
Bals (au XIX^e siècle), 75.
Balag, 91.
Balanchine, 81.
Balerie, 7, 28.
Baller, 7.
Ballettes, 58.
Ballets, 11, 58, 96.
Ballet comique de la Reine, 58.
Ballet de cour, 58.
Ballet d'action, 80.
Balli, 31, 58.
Bar (Mme de), 60.
Baril, 59, 109.
Barre de mesure, 20.
Bartok, 81.
Basse-danse, 20, 29, 58.
Basse-danse italienne (bassa-danza), 34.
Basse de viole, 50.
Basse obstinée, 40, 48.
Bataille, 64.
Batture, 58.

Baüerls, 62.
Beauchamp, 16, 67.
Bédier, 5.
Beethoven, 71, 73, 81.
Beleth, 100.
Bergerette, 29.
Berlioz (H.), 103.
Beurre frais, 35.
Bizet (G.), 81.
Bocane, 65.
Bocherville, 88.
Bock (Jérôme), 112.
Boesset, 64.
Bogie-Woogie, 78.
Boiseul, 104.
Boléro, 21.
Bombardes, 29, 95.
Bonnet, 100.
Bop, 78.
Bouclier (d'Achille), 87.
Bouffons, 43.
Boulacq, 110.
Bourgat (M.), 17.
Bourgogne, 58.
Boutnikoff, 82.
Brando, 58.
Branle, 34, 41 ss., 59.
Branles (suites), 41.
Breuil (abbé H.), 6, 12 et s., 52, 92.
Briceno, 47, 65.
Brillant (M.), 67.
Brossard (S. de), 49.
Bruckner, 71.
Brueghel (P.), 95.
Bruxelles (ms. de), 32.
Bry (Th. de), 43, 50.
Buccine, 94.
Byzance, 86, 95, 98, 111.

Cachucha, 76.
Cake-walk, 77.
Cambefort, 64.
Campra, 65, 80.
Cancan, 76.
Canon, 63.
Cantus funebris, 98.
Capart, 13, 53.
Capitan, 13.
Carole, karole, 5, 8, 27, 28, 42, 111, 113.
Caroler, 7.
Caroso, 41, 50, 61.
Caroubel, 40, 44, 50.
Carrée (phrase), 71.
Cartailhac, 13.
Cassel, 63.
Castle, 77.
Castagnette, 49.
Catalogne, 46.
Cerezuela, 51, 109.
Cervantès, 47, 65, 85.
Chaconne, 46 ss., 80.
Chahut, 76.
Chalon-sur-Saône, 100.
Chalumeau, 29.
Chambéry, 29.
Chambonnières, 62.
Champion, 62.
Chancy, 64.
Chante-avant, 28.
Charbonneaux (J.), 56.
Charles VI, 58.
Charles VII, 33.
Charpentier (M. A.), 64.
Charleston, 78.
Charrat (J.), 81.
Chauvet (S.), 114.
Chopin, 72, 81.
Chorégraphie, 5, 7 pass., 66.
Chorizare, 8.
Chorca, 8, 58.
Choros, 7, 8, 26.
Cimetière, 56, 99.
Cithare, 56, 99.
Clavecin, 12, 95.
Clavecin bien tempéré, 67.
Clément d'Alexandrie, 26, 99.
Cles-Reden (Mme), 56.
Cogul, 25, 51, 109, 115.

Combarieu, 59.
Conduite *(conductus)*, 45.
Congé, 34.
Contenau (G.), 13, 25, 89, 97.
Contredanse, 66.
Conty (danse), 67.
Cordax, 55.
Cordova, 46.
Corne, cornu, cornet, 94.
Cornet, 94.
Cornazano, 30, 31.
Cornemuse, 95.
Cornu, 94, 99.
Couperin (L.), 62, 108.
Couperin (F.), 67.
Courante, 41 ss.
Crète, 92, 98.
Crotale, 109.
Cymbalette, 91.

Dansa, 7, 46.
Dancing, 77.
Danse chantée, 64, 100.
Danse de la Grue, 101.
Danse *haute*, 30.
Danse macabre, 103.
Danseries, 50, 95.
Danses accoutumées, 60.
Danses convulsives, 85.
Danses nouvelles, 54, 75.
Dantz (allemande), 62.
Darsonval (L.), 81.
Debussy, 74, 108.
Delalande (Michel), 64.
Delannoy, 59.
De L'Aulnay, 100.
Delibes (Léo), 74, 80.
Déposition, 57.
Desrats, 65.
Devoto, 46.
Dhorme (Ed.), 54.
Dies irae, 103.
Dion Chrysostome, 26.
Du Caurroy, 64.
Duchemin, 35.
Ductia, 11.
Dumesnil (R.), 82.
Duncan (Isadora), 81.
Durand de Mende, 100.
Domenico da Piacenza, 11, 30, 33.
Don, 9.

Echiquier, 95.
Ecorcheville, 21, 63.
Ecossaise, 75.
Egypte, 10.
Einstein (A.), 108.
Elam, 10, 109.
Eleusis, 26.
Emmanuel (Maurice), 13, 16.
Emmeleia, 55.
Empire aurignacien, 9.
Epinette, 20.
Entremets, 58.
Entrées, 50, 59.
Erman, 13, 110.
Espérandieu, 56.
Espringuier, 7.
Estampie, 44.
Estrées (d'), 40.
Etrurie, Etrusques, 55, 111.
Euripide, 26, 55.
Evans, 56, 109.
Exacherium, 95.

Falla (Manuel de), 85.
Fandango, 85.
Fantasia, 68.
Fascia pectoralis, 87.
Feuillet, 65, 66.
Figure, 17.
Flagellants, 104.
Flageol, 58.
Flûte, 34 et pass.
Foire (théâtre de la), 88.
Folia, 65.
Fonta (Laure), 43, 103.
Forlane, 65.
Fous (fête des), 57, 100.
Franck (Melchior), 61.

François Ier, 37.
French-cancan, 76, 113.
Frescobaldi, 40, 61.
Froissard, 45.
Fugue, 68 pass.

Gaillarde, 21, 36, 38, 61.
Galoubet, 92.
Gaule, 55.
Geranos (danse du), 100.
Gerold, 67.
Gervaise, 40, 50.
Gevaert, 55.
Ghro (J.), 61.
Gigue, 50.
Glück, 70, 80.
Gomara (Lopez de), 99.
Gougaud, 100.
Gounod, 74, 89.
Goury, 13.
Grand couplet, 62.
Graphique, 67.
Grèce, 10, 55.
Grieg, 81.
Gross (V.), 13, 16, 110.
Guesdron, 64.
Guillaume l'Hébreu, 11.
Guitare, 94, 96.

Hampi, 112.
Harcourt, 99.
Harpe, 54.
Haydn, 71.
Henri IV, 60, 64.
Henri VIII, 59.
Héraclite d'Ephèse, 93.
Hésiode, 25, 26, 99.
Hickmann, 13.
Histrion, 98.
Homère, 10, 25, 26, 99.
Honegger (A.), 103.
Hoppak, 88, 109.
Huart, 113.
Humières (d'), 66.
Hyporchème, 49, 55.

Iliade, 26.
Incas, 99.
Indes galantes, 70, 80.
Indy (V. d'), 74.
Isidore de Séville, 92.
Istampita, 44.

Jacques de Vitry, 29.
Jan (Jahn), 55.
Java, 21, 77.
Jazz, 78.
Jeanroy, 45.
Jean de Grouchy, 11, 44, 45.
Johnstone (M.), 13, 56, 111.
Joss, 106.
Jota, 85.
Juan (Don), 81.
Juvénal, 46.

Kenski, 55.
Kepler, 105.
Kircher, 103.
Kroupezion, 91.
Koubistesis, 8.
Kubisteter, 86, 98, 110.
Kölbigk, 103.

Laban, 106.
La Brosse, 35.
Lactance, 26.
Lalain (J. de), 29.
Laming-Emperaire (A.), 13.
Ländler, 71.
Lanner, 73.
Lantier, 13.
Laparra (Raoul), 85.
Lascaux, 115.
La Trémouille, 58.
Laudi (les), 103.
Leipsius, 13, 53.
Lemozi, 13.
Le Roy (Adrian), 20, 36, 38, 40, 50, 61.
Leroi-Gourhan, 9, 13, 116.
Lexova (Irène), 13, 16, 23.

Leys d'Amor, 7, 40.
Libro Vermell, 102.
Leprince-Ringuet, 117.
Lied, 71.
Lifar (S.), 106.
Lilissu, 91.
Limoges, 100.
Liszt, 74, 103.
Lope de Vega, 47.
Loret, 13.
Lorin, 12, 18, 66 ss.
Louis (R.), 51, 114.
Louis XI, 33, 58.
Louis XII, 104.
Louis XIII, 64, 65.
Louis XIV, 64, 65.
Lucien de Samosate, 8, 10, 24.
Lully, 64.
Luquet, 13, 115.
Luth, 12, 35, 94.
Lyre, 25, 56.

Machabey, 103.
Magdalénien, 9.
Magnien (V.), 93.
Maillart (J.), 45.
Maintenon (Mme de), 67.
Mangeant, 64.
Mainage, 13.
Marcel-Dubois (Claudie), 111.
Marie de Médicis, 62.
Martial, 46.
Mask (anglais), 59.
Maspero, 13, 93.
Masques, 104.
Maxixe (matchitche), 77.
Mazur, 72.
Mazurka, 21.
Ménétriers, 57.
Ménétrier (le P.), 100.
Menuet, 73, 81.
Mera, 53.
Meray, 29, 41.
Mersenne, 47, 59, 65, 93, 105.
Metochites, 5.
Metraux, 114.
Meunier (Antonine), 18, 109.
Meursius, 49.
Meyerbeer, 81.
Michel (Jean), 57.
Mimes, 87, 98.
Misura, 31.
Momerie, 58, 80.
Momeurs, 58.
Montaigne, 5.
Montélius, 111.
Montet, 13, 18, 54.
Monteverdi, 65.
Moresque (morisque), 43, 57, 58.
Moret, 13.
Moszeik, 114.
Moulin-Rouge, 75.
Mozart, 71, 81.
Musette, 57, 65.
Mystères, 57.

Naï, 94.
Nancy (ballet de), 30.
Nar-Mer, 53.
Negri, 61.
Nenia, 98.
Nettl (P.), 13, 67.
Neuvy-en-Soulias, 111.
Nota, 11.
Notation (des danses), 19.
Nouvelle-Orléans (La), 97.
Noverre, 80.

Odhécaton, 12.
Odington (Walter), 11.
Odyssée, 93.
Offenbach (J.), 74, 76.
Olmeda, 48.
One step, 78.
Opéra-ballet, 64.
Orchésographie, 20, 35, 43.
Orchestra, 49.
Orderic Vital, 27.
Oreste, 55.

Orfeo, 60.
Organistrum, 95.
Orgue, 60, 95.
Orologio, 50.
Ouvertures, 67.

Pacheco, 12, 25, 51.
Pantomime, 104.
Paradin, 58, 104.
Parodos, 55.
Parrot, 13, 110.
Pas, 15 et pass., 17.
Passacaille, 46 ss., 64.
Passamèze, 61.
Passepied, 65.
Pasteur (L.), 108.
Patte, 13.
Pavane, 37 ss.
Pécour, 65.
Pedrell, 48.
Pellicer, 46.
Pernoud (R.), 111.
Perrot (et Chipiez), 110.
Petrie, 13.
Pertinax, 98.
Petrucci, 106.
Philidor, 65.
Philippe II, 46.
Phorminx, 26.
Piano-forte, 95.
Picard, 56, 98.
Pied (pous, pes), 15.
Piette, 10, 12, 94.
Pindare, 10, 26.
Pirro, 104.
Piva, 30.
Platée, 80.
Platon, 10, 23, 26, 86, 104.
Pleureuses, 97, 98.
Plausus, 18.
Plotin, 26.
Pochette, 94.
Pointes, 88.
Polka, 75.
Polonaise, 65.
Polycordes, 50.
Poma (Huaman), 99.
« Pont », 86.
Porphyre, 26.
Positions, 9, 16.
Praetorius (M.), 50, 59.
Primitifs actuels, 12.
Prodhommeau, 23.
Prokofiev, 81.
Prunières, 58.
Psaltérion, 54, 94.

Quadernaria, 30.
Quadrille, 76.
Quaternion, 20.
Queso, 111, 113, 115.
Quevodo, 49.

Rabelais, 59.
Radin, 114.
Raimbaud de Vaqueiras, 44.
Rameau (Pierre), 65.
Rameau (Jean-Philippe), 65, 67, 69, 89.
Rasgueado, 96.
Ravel, 74, 80, 81.
Reinach (S.), 13, 55.
Reprinses, 61.
Ricercare, 105.
Richer, 53.
Riemann (H.), 32.
Rigaudon, 65.
Riquier (Guiraud), 46.
Rivaud, 26.
Robin et Marion, 45, 57.
Rock'n roll, 43, 78.
Roda, 113.
Rohloff, 11.
Romanesca, 40.
Rome, 55, 87, 98.
Ronde, 25 pass., 42.
Rondeau (musical), 11, 62.
Rondeau *(rotondellus)*, 11.
Rondo, 72.
Roos, 110.

Rossi, 40.
Rotruenge (retroencha), 45.
Rumba, 79.
Rythme, 17 de pass.

Sachs (K.), 6, 13, 24, 35, 55, 67, 85, 112.
Saclay, 117.
Sahlin (Mlle), 27.
Saint-Remy, 29.
Saint-Saens, 74, 103.
Saliens, 7.
Salomé, 57, 87 pass.
Salpinx, 94.
Saltarello, 30, 36.
Saltation, 7, 8 pass.
Samba, 79.
Sanmartini, 70.
Saqueboute, 60, 94.
Saqqarah, 54.
Sarabande, 46 ss.
Sardana, 85, 113.
Sauteurs, 88.
Savaron, 104.
Savoie (danse), 67.
Saxophone, 95.
Scabellum, 91.
Scaenici, 87.
Schaeffner, 92.
Schneider (M.), 111.
Schein, 50.
Schubert, 73.
Sciolta, 41.
Seguidilla, 65.
Séchan, 13.
Seises (de Tolède), 103.
Séquence, 101.
Sextus Empiricus, 104.
Sialk, 10, 109.
Sikinnis, 55.
Sinfonie, 63.
Sistre, 92, 98.
Sketches, 59.
Sonnades, 71.
Sonate, 70.
Spagna, 44.
Spinaccino, 106.
Spiritual, 97.
Sponsus, 57.
Stamitz, 70.
Stantipes, 11, 45.
Stenochorographie, 18.
Strauss (les), 73.
Strauss (Richard), 74.
Stravinsky, 85.
Subira, 111.
Sublicius, 7.
Subligny (Mlle de), 64.
Suite, 39, 41 ss., 67.
Suite de danses, 42.
Suite instrumentale dansée, 59 ss.
Suite d'orchestre, 61, 63.
Sunyol (le P.), 102.
Swing, 78.
Symphonia, 92.
Symphonie, 71.
Syrinx, 94, 95.
Szyfer, 106.

Tabarin, 75.
Tablature, 19.
Tableresse, 29.
Taglioni, 88.
Tallemant, 60.
Tambour, 92.
Tambourin, 29, 65.
Tambourin (danse), 65.
Tango, 77.
Tarentisme, 104.
Tassin, 45.
Tassili (Sahara), 10, 52, 92
Tchaïkovsky, 74.
Temps, 17.
Tenori, 31.
Terpsichore, 44, 107.
Thassilo de Scheffer, 93.
Thèbes, 54, 110.
Thésée, 100, 110.
Théodoret, 99.

Théogonie, 25.
Timbale, 91.
Tiersot, 39.
Titon du Tillet, 100.
Toulouze (Michel), 33.
Tourdion (Tordion), 35, 41, ss. 57.
Trabaci, 61.
Trescher, treschier, 8.
Tresse, tresque, 8, 57.
Tripudium, tripudia, 7, 45, 100.
Tripudier, 7.
Tristan, 5.
Trombone à coulisse, 95.
Trompette, 95.
Trompette en S, 95.
Tuba longa, 98.
Tumsbresse, 29, 92.
Twist, 78.
Two step, 78.
Tymbre (tambourin), 29.
Tympanum, 91.

Ulysse, 92.

Vaillat, 111.
Valse, 21, 73.
Valse lente, 74.
Vandier, 98.
Varagnac, 25, 52.
Variations, 48.
Verdi, 81, 82.
Verrier, 27.
Vièle à archet, 29, 94.
Vièle à roue, 96.
Vihuela, 94.
Vihueliste, 20.
Viole, 94.
Virelai strophique, 48.
Vitruve, 93.
Volte, 19, 41 ss., 43, 68.
Vuia (O.), 93.

Wagner (Richard), 81, 103.
Weber, 73.
Weckerlin, 103.
Wegner, 25, 81, 82 ss.
Wild (H.), 23.
Wipo, 100.
Wolf (J.), 11.

Xénophon, 87.

Zapateado, 89.
Zervos, 52.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

En raison de l'antiquité et de l'universalité de la danse et de sa musique, les renseignements qui les concernent doivent être glanés dans un nombre considérable de documents souvent très éloignés du sujet, au moins en apparence. Outre les indications qui font suite aux sources, ou sont données en cours de route, voir :

COMPAN, *Dictionnaire de la danse*, Paris, 1802.

DESRATS, *Dictionnaire de la danse*, Paris, 1895. (Bibliog. encore utile ; pas de notation.)

BARIL (J.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, 1964 (pas de not., figurines, quelques lacunes).

NETTL (P.), *op. cit.* Quasi-dictionnaire de la danse ; plus de 700 noms de danses ; quelques lacunes, notations.

GÉROLD (Th.), Les airs de danse, in *Encyclopédie de la musique*, de LAVIGNAC et de LA LAURENCIE, t. II, 3082/3120, Paris, 1930.

PIRRO (A.), *Hist. de la musique aux XV^e et XVI^e siècles*, p. 124-156, Paris, 1940. (Textes utiles.)

Grandes Encyclopédies musicales : *Musik in Geschichte und Gegenwart* (en cours). — Fasquelle (3 vol.). — *Larousse de la musique* (2 vol.). — *Musica* (Turin). — *Enciclop. mus.* (Ricordi, Milan). — *La musique* (Larousse).

Contiennent quelques précisions sur les danses, not., fac-similés : VAILLAT (L.), *Histoire de la danse* (1942) (sans not. mais intéressantes fig. de danse). — LOUIS (R.), *Les origines préhistoriques de la danse* (Cahiers ligures, 1955) (sans not. mais fig.). — CHUJOY (A.), *The Dance Encyclopedia*, N. Y., 1949. — LIFAR (S.), *Traité de chorégraphie* (1952, et autres ouvrages).

Collection des *Manuels d'archéologie* (Déchelette, Vandier Grenier et autres, éd. Picard).

Terminologie ancienne : F. AEPPLI, *Die wichtigsten Ausdrüke für das Tanzen in den rom. Sprachen*, Halle, 1925.

Musique de danse notée : voir les fichiers des grandes bibliothèques musicales (B. N. de Paris).

Discographie : cf. catalogues des éditeurs de disques. *Revue musicale :* La musique légère et la musique à danser (du M. A. au XVII^e s.), n° 255, 1962 ; jusqu'au XX^e siècle, n° 256 *(à paraître)*. L'ouvrage de CHUJOY (ci-dessus) contient une importante discographie.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

INTRODUCTION 5

CHAPITRE PREMIER. — **Les sources** 7

CHAPITRE II. — **Les éléments** 15

CHAPITRE III. — **Les formes** 23

I. — Danse circulaire, 24. — II. La carole, 27. — III. La basse-danse, 29. — IV. La pavane, 37. — V. Le branle, 41. — VI. Danses dérivées, 43. — VII. Danses espagnoles, 44. — VIII. Bilan d'une évolution, 49. — IX. Danses spectaculaires, 51. — X. Danses cryptées, 67. — XI. La sonate, 70. — XII. La danse démocratique, 73. — XIII. Le XX^e siècle, 78.

CHAPITRE IV. — **Les instruments de la danse** 91

CHAPITRE V. — **La musique, la danse et la société** 97

CONCLUSION 117

INDEX 119

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 125

1966. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 28 724 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 19 690

TABLE ANALYTIQUE DE LA COLLECTION « QUE SAIS-JE ? »

BEAUX-ARTS	2	PHILOSOPHIE	1	SCIENCE POLITIQUE	4
GÉOGRAPHIE	4	PSYCHOLOGIE	1	SCIENCES APPLIQUÉES	7
HISTOIRE	3	QUESTIONS SOCIALES	5	SCIENCES PURES	5
LITTÉRATURE	2	RELIGIONS — MYTHES	1	SOCIOLOGIE	1
PÉDAGOGIE	1	SCIENCE ÉCONOMIQUE	5	SPORTS ET JEUX	8

PHILOSOPHIE

Les grandes philosophies	47
Les grands problèmes métaphysiques	623
Les grandes doctrines morales	658
La philosophie antique	250
La philosophie française	170
La philosophie anglaise et américaine	796
La philosophie chinoise	707
La philosophie médiévale	1044
La philosophie indienne	932
Histoire des idées en France	593
Histoire de la libre-pensée	848
Socrate	899
Platon et l'Académie	880
Aristote et le Lycée	928
Le stoïcisme	770
L'épicurisme	810
Le thomisme	587
Les gnostiques	808
Le personnalisme	395
L'existentialisme	253
Hegel et l'hégélianisme	1029
La dialectique	363
La phénoménologie	625
La raison	680
L'esthétique	635
L'esthétique industrielle	957
Histoire de la logique	225
La logique moderne	745
La pensée arabe	915

SOCIOLOGIE

Histoire de la sociologie	423
Psychologie des mouvements sociaux	425
Psychologie sociale	458
Biologie sociale	738
Sociologie de la vieillesse	1046
Sociologie de la campagne française	842
Sociétés animales et société humaine	696
Les relations humaines	672
Les mentalités	545
La guerre	577
Sociologie de l'Algérie	802
Sociologie de la radiotélévision	1026
Sociologie des relations sexuelles	1068
La vie américaine	774
La vie anglaise	838
Les masques	905

PSYCHOLOGIE

Histoire de la psychologie	732
La psychologie des peuples	798
Physiologie de la conscience	333
Physiologie des mœurs	613
La psycho-physiologie humaine	188
La psychanalyse	660
La psychologie appliquée	218
La psychotechnique	302
Les tests mentaux	626
Psychologie de l'enfant	369
Psychologie des animaux	419
Psychologie militaire	306
La psychologie économique	1124
La psychologie industrielle	1106
La personnalité	758
La caractérologie	380
Physionomie et caractère	277
La graphologie	256

PSYCHOLOGIE

La cryptographie	116
Les messages de nos sens	138
La perception	1076
La sensation	555
Les sensations chez l'animal	576
Les sentiments	822
L'intelligence	210
La mémoire	850
La volonté	359
L'imagination	649
L'attention et ses maladies	541
Les rêves	24
L'inconscient	285
Les passions	943
L'adolescence	102

PÉDAGOGIE

Histoire de l'éducation	810
Histoire de l'enseignement en France	893
Histoire de l'éducation technique	938
L'éducation nouvelle	14
L'éducation des enfants difficiles	71
L'enfance délinquante	563
Les droits de l'enfant	852
Les insuccès scolaires	636
L'orthographe	685
Les méthodes en pédagogie	572
Histoire du scoutisme	254
Les institutions universitaires	487
Histoire des Universités	891
La question scolaire en France	864

RELIGIONS

Le mouvement œcuménique	841
Les grandes religions	9
Les lieux saints	998
L'au-delà	725
Les institutions religieuses	454
Histoire des ordres religieux	338
Histoire du catholicisme	365
Histoire du judaïsme	750
L'Eglise orthodoxe	949
Le droit canonique	779
Histoire du protestantisme	427
Les premiers chrétiens	551
Les pèlerinages	666
La Papauté à Avignon	630
Les Papes de la Renaissance	575
La Papauté contemporaine	209
Histoire des Conciles	1149
Le jansénisme	960
Les Jésuites	936
Les Eglises en Grande-Bretagne	837
Histoire des missions françaises	405
Les religions de l'Afrique noire	632

MYTHES

Le bouddhisme	468
L'hindouisme	475
Le Yoga	643
L'Islam	355
La Kabbale	1105
Albigeois et Cathares	689
Les sociétés secrètes	515
La franc-maçonnerie	1064
Les Mormons	388
Le mysticisme	694
La mythologie grecque	582
Devins et oracles grecs	939

LITTÉRATURE

Histoire des légendes 670
Les pays légendaires devant la science . 226
L'occultisme devant la science 161
La magie 413
La sorcellerie 756
Le spiritisme 641
L'ésotérisme 1031
La métapsychique 671
L'astrologie 508

● **Philologie - Linguistique**

Le langage et la pensée 698
L'écriture 653
La sémantique 655
La linguistique 570
La phonétique 637
La stylistique 646
La grammaire 788
Les locutions françaises 903
La syntaxe du français 984
L'argot 700
L'étymologie 1122
Les mots français 270
Les noms de lieux 176
Les noms de personnes 235
Les noms des plantes 856
Les noms des fleurs 866
Les noms des arbres 861
Physiologie de la langue française 892
Histoire de la langue française 167
Proverbes et dictons français 706
Langue et littérature d'oc 324
La langue occitane 1059
La littérature d'oc 1039
Langue et littérature bretonnes 527
L'ancien français 1056
Le moyen français 1086
Les langues internationales 968
L'humour 877
Histoire des énigmes 1087
Le snobisme 1141

● **Histoire de la littérature française**

Histoire de la poésie française 108
Troubadours et cours d'amour 422
La littérature française du Moyen Âge. 145
La littérature française de la Renaissance 85
La littérature française du siècle classique 95
La littérature française du siècle philosophique 128
La littérature française du siècle romantique 156
Le romantisme français 123
Le naturalisme 604
La littérature symboliste 82
Le surréalisme 432
Le roman français depuis 1900 49
Le théâtre en France depuis 1900.... 461
Le théâtre nouveau en France..... 1072
Le théâtre nouveau à l'étranger..... 1136
Écrivains français d'aujourd'hui 1057
L'imprimerie 1067
Sociologie de la littérature..... 777
La critique littéraire 664
L'art oratoire 544

● **Histoire des littératures étrangères**

La littérature allemande..... 101
La littérature américaine 407
La littérature anglaise 159
Les littératures celtiques 809
La littérature chinoise 296
La littérature espagnole 114
La littérature grecque 227
La littérature grecque moderne 560
Les littératures de l'Inde 503
La littérature italienne 715
La littérature japonaise 710
La littérature latine 827
La littérature latine du Moyen Âge 1043
La littérature russe 290
La littérature comparée 499

BEAUX-ARTS

● **Architecture - Urbanisme**

Histoire de l'architecture 18
Les procédés modernes de construction. 204
L'acoustique des bâtiments 930
L'urbanisme 187
L'urbanisme souterrain 533
Technique de l'urbanisme 609
L'art des jardins 618

● **Arts plastiques**

La critique d'art 806
Histoire de la peinture 66
L'impressionnisme 974
Le cubisme 1036
Technique de la peinture 435
La peinture moderne..... 28
Les estampes 135
Le baroque 923
L'art et la littérature fantastiques ... 907
Histoire de la sculpture 74
La sculpture en Europe 858
La céramique grecque 588
L'iconographie chrétienne 553
L'assyriologie 1144
Les arts de l'Asie orientale 77
Les musées de France 447
La perspective 1050

● **Arts appliqués**

Les arts du feu 45
Les tissus d'art..... 566
L'orfèvrerie 131
Les pierres précieuses 592
Le mobilier français 26
L'art du meuble à Paris au XVIII[e] siècle 775
L'affiche 153
Histoire du livre 620

BEAUX-ARTS

● **Musique**

Les formes de la musique 478
La notation musicale 514
Le solfège..... 959
Histoire de la musique 40
La musicologie 978
La musique française du Moyen Âge et de la Renaissance 931
La musique française classique 878
La musique française au XIX[e] siècle ... 1038
La musique française contemporaine .. 517
La musique étrangère contemporaine . 631
La musique allemande 894
La musique américaine 1058
La musique espagnole 823
La musique hongroise 816
Les maîtres du jazz 548
L'orchestre 495
L'harmonie..... 1118
L'orgue 276
Le clavecin 331
Le piano..... 263
Les instruments du quatuor 272
Les instruments à vent 267
Le chant 997
Le chant choral 288
Le chant grégorien 1041
La mélodie et le lied 412
L'opéra et l'opéra-comique 278
L'opérette..... 1006

● **Théâtre - Danse**

Histoire du théâtre 160
Histoire de la mise en scène..... 809
Shakespeare et le théâtre élizabéthain.. 1096
Technique du théâtre 859

BEAUX-ARTS

L'art du comédien 600
Les grands comédiens (1400-1900) 879
Les grands acteurs contemporains 887
Histoire des marionnettes 845
Histoire du ballet 177
Technique de la danse 196

● Cinéma - Radio

Histoire du cinéma 81
Technique du cinéma 118
Esthétique du cinéma 751
Les vedettes de l'écran..... 1146
Radiodiffusion et télévision 760
L'art radiophonique 504

HISTOIRE

● Histoire générale

La vie préhistorique 535
L'âge de la pierre 948
L'âge du bronze 835
Les civilisations anciennes du Proche-Orient 185
Les grandes dates de l'Antiquité..... 1013
Les grandes dates du Moyen Age 1088
Les grandes dates temps modernes ... 1147
Les premières civilisations de la Méditerranée 17
Carthage 840
Les guerres puniques..... 888
La Perse antique 979
Babylone 292
L'Egypte ancienne 247
Les impérialismes antiques 320
Le siècle de Périclès 347
La vie dans la Grèce classique..... 231
Alexandre le Grand 622
La civilisation hellénistique 1028
Les Etrusques 645
Les origines de Rome 216
La République romaine 686
Le siècle d'Auguste 676
César 1049
La vie à Rome dans l'Antiquité 596
Les villes romaines 657
Histoire de Byzance 107
Les invasions barbares 556
Les Croisades 157
Les civilisations précolombiennes..... 567
Les civilisations africaines 606
La Renaissance 845
Pirates et flibustiers 554
Les Etats barbaresques 1097
Contrebande et contrebandiers 833
L'esclavage..... 667
La première guerre mondiale 826
La seconde guerre mondiale 265
Les mouvements clandestins en Europe (1939-1945) 946
Entre la guerre et la paix..... 351
Histoire de la civilisation européenne.. 947
Histoire des doctrines militaires 735
La guerre psychologique..... 713
La guerre révolutionnaire..... 826
La fin des empires coloniaux 409
Histoire des postes jusqu'à la Révolution..... 200
Histoire des postes depuis la Révolution..... 260
Histoire du timbre-poste 273
Histoire de l'armée 298
Histoire de l'armement 301
Les Tsiganes 580

● Histoire de la France

Histoire des Gaulois 206
Les Gallo-Romains 314
Charlemagne 471
La formation de la France au Moyen Age 69
La vie au Moyen Age 132
Marchands et banquiers du Moyen Age. 699
Guillaume le Conquérant 799
Jeanne d'Arc 211
L'unité française..... 155
Les guerres de religion 1016
La guerre de Trente ans 1083
Le siècle de Louis XIII 1198
Le siècle de Louis XIV 426
L'Ancien Régime 925
La Révolution française 142
Robespierre 724
Les Jacobins 190
Le Comité de Salut Public 1014
Napoléon 115
La Monarchie de Juillet..... 1002
La Révolution de 1848..... 295
Le Second Empire 739
La Commune..... 581
La IIIe République 520
L'affaire Dreyfus 867
Histoire de la colonisation française... 452
Histoire de la Résistance 429
Histoire de la France libre 1078
La Communauté 428

● Histoire des provinces françaises

Histoire de l'Alsace 255
Histoire de l'Anjou 934
Histoire de l'Auvergne 144
Histoire du Béarn 992
Histoire du Bourbonnais 862
Histoire de la Bourgogne 746
Histoire de la Bretagne 147
Histoire de la Champagne 507
Histoire de la Corse 262
Histoire du Dauphiné 228
Histoire de la Flandre et de l'Artois . 375
Histoire de la Franche-Comté 268
Histoire de la Gascogne 462
Histoire de la Guyenne 424
Histoire du Languedoc 958
Histoire du Limousin et de la Marche.. 441
Histoire de la Lorraine..... 450
Histoire de Lyon et du Lyonnais 481
Histoire du Maine 860
Histoire de la Normandie 127
Histoire de Paris 34
Histoire de la Picardie 955
Histoire du Poitou..... 332
Histoire de la Provence 149
Histoire du Roussillon 1020
Histoire de la Savoie 151
Histoire de la Touraine 688

● Histoire par pays

Histoire de l'Allemagne 186
L'Allemagne de Hitler 624
La République Démocratique Allemande 964
La République fédérale d'Allemagne... 1069
Histoire de l'Autriche 222
Histoire de la Belgique..... 819
Histoire du Cambodge 916
Histoire de Chypre 1009
Histoire du Commonwealth 834
Histoire de la Crète 1018
Histoire de l'Espagne 275
Histoire de Gibraltar..... 674
Histoire de la Grande-Bretagne 282
Histoire de la Grèce moderne..... 578
Histoire de l'Irlande 894
Histoire de l'Italie 286
L'unité italienne 942
Histoire de Florence 1116
Histoire de la Sicile 728
Histoire de Malte 509
Histoire des Pays-Bas 490
Histoire des pays scandinaves 704
Histoire des Philippines 912
Histoire de la Pologne 591
Histoire de la Russie, des origines à 1917. 248
Histoire de la Suisse..... 140
Histoire de la Turquie 539
Histoire de l'U.R.S.S. 183

HISTOIRE

La Révolution russe 986
Histoire de Venise 522
Histoire de la Yougoslavie 675
Histoire de l'Asie 25
Histoire de l'Asie du Sud-Est 804
La révolte de l'Asie 496
Histoire de la Chine moderne 808
La Chine populaire 840
La Chine ancienne 1113
Histoire de l'Inde 489
Histoire du Vietnam 398
Histoire de l'Indonésie 801
Histoire de l'Afrique 4
Les Berbères 718
Les Arabes 722
L'Afrique noire précoloniale 241
Les institutions politiques de l'Afrique noire 549
Le panafricanisme 847
Histoire de l'Egypte moderne 459
L'Etat d'Israël 673
Le Proche-Orient arabe 819
Le Liban 1081
Singapour et la Malaisie 869
La Thaïlande 1095
L'Arménie 851
La Tunisie 318
Le Maroc 439
Les Rhodésies et le Nyassaland 1094
La Nigeria 1015
La Côte d'Ivoire 1137
Bandoung et le réveil des anciens peuples colonisés 910
Le Pakistan 970
Histoire de l'Algérie contemporaine 400
La question arabe 303
Histoire de l'Amérique latine 361
Histoire du Mexique 574
Histoire du Canada 232
Le Canada français 1098
Histoire des Etats-Unis 38
La guerre de Sécession 914
Histoire de l'Océanie 75

HISTOIRE

● Sciences auxiliaires de l'histoire

Les étapes de l'archéologie 54
Les manuscrits de la mer Morte 953
Dolmens et menhirs 764
La numismatique antique 168
L'épigraphie latine 534
Les archives 805
La généalogie 917
La diplomatique 536
Le protocole et les usages 963
La bibliographie 708
Les bibliothèques 944
Musées et muséologie 904
La noblesse 830
La chevalerie 972
Le blason 336
Ordres et décorations 747
La symbolique 749
Le costume antique et médiéval 501
Le costume moderne et contemporain. 505
Histoire des soins de beauté 873

GÉOGRAPHIE

Histoire de la géographie 65
La découverte des mers 299
Les océans 92
Le fond des océans 621
Les grands explorateurs 150
Les expéditions polaires 73
Biogéographie mondiale 590
Géographie industrielle du monde 246
Géographie sociale du monde 197
Géographie agricole du monde 212
Géographie agricole de la France 420
Géographie de la consommation 1062
Géographie cynégétique du monde 807
Géopolitique et géostratégie 693
La cartographie 937
Le Massif Central 1033
Les Pyrénées 995
Le Rhin 1065
Géographie de l'Europe centrale, slave et danubienne 1123
Géographie des Iles Britanniques 1127
Géographie de l'Italie 1125
Géographie de l'Allemagne et des Etats alpestres 1117
Géographie de la péninsule Ibérique 1091
Géographie de l'U.R.S.S. 1079
Géographie des Balkans 1154
Les terres australes 603
Le Grand Nord 512
La Sibérie 736
L'Amérique centrale 513
Les Antilles françaises 516
Le Brésil 628
Le Chili 730
La République Argentine 366
Le Sénégal et la Gambie 597
L'A.E.F. et le Cameroun 633
Le Sahara 766
Madagascar 529
Géographie de l'Afrique tropicale et australe 1139
La République d'Afrique du Sud 463
Le Canal de Suez 681
L'Arabie séoudite 1025
La Haute-Asie 573
L'Océanie française 619
Australie et Nouvelle-Zélande 611

GÉOGRAPHIE

SCIENCE POLITIQUE

La science politique 909
Les organisations internationales 792
Les relations culturelles internationales 1142
Le monde atlantique 771
Les régimes politiques 289
Histoire des doctrines politiques en France 304
La France dans le monde actuel 876
Les Constitutions de la France 162
L'Etat 616
Les techniques parlementaires 786
Le citoyen devant l'Etat 665
La participation des Français à la politique 911
L'administration 1004
L'administration régionale et locale de la France 598
L'autorité 793
Les groupes de pression 895
Les techniciens et le pouvoir 881
Les intellectuels 1001
La propagande politique 448
L'information 1000
La presse moderne 414
Histoire du journalisme 368
L'opinion publique 701
Les attitudes politiques 993
Histoire diplomatique 307
La diplomatie française 129
Le radicalisme 761
Les rapports de l'Eglise et de l'Etat 886
L'O.N.U. 749
L'O.T.A.N. 865
Le Conseil de l'Europe 885
Le Parlement européen 858
La stratégie nucléaire 1042

● Droit et Justice

Le droit international 1060
Le droit administratif 1152
Le droit romain 195
Le droit antique 924
Le droit musulman 702
Histoire du droit privé 408
Histoire du droit pénal 690
Le droit pénal 996
La procédure pénale 1089
Histoire du droit public français 755
Le droit soviétique 1052

Histoire de la justice 137
La justice en France 612
Les droits naturels 920
Histoire de la police 257
La criminalistique 870
Le crime 297
Les fraudes 839
Les prisons 493
Le droit de l'espace 883
Le droit aérien 1011
La philosophie du droit 857
Sociologie du droit 951
Le droit des États-Unis 1159

SCIENCE ÉCONOMIQUE

● Théories et généralités

Les doctrines économiques 886
L'économie antique 1155
La C.E.C.A. 773
Le Marché commun 778
Le Marché commun agricole 1115
Le capitalisme 315
L'épargne et l'investissement 822
La bourse des valeurs et les opérations de bourse 825
Les jeux d'entreprises 892
La recherche opérationnelle 941
Les pays sous-développés 853
La crise de la pensée économique 483
Les systèmes économiques 753
Les programmes économiques 1073
L'économie mixte 1051
Libre-échange et protectionnisme 1032
La libre concurrence 1063
La politique économique 720
Les mécanismes économiques 27
Les espaces économiques 950
L'aménagement du territoire 987
Les grands problèmes de l'économie contemporaine 182
L'économie planifiée 329
La structure économique de la France. 791
Le secteur public en France 1131
Les entreprises nationalisées 695
Brevets d'invention et propriété industrielle 1143
Les grandes marques 991
La bataille de l'énergie 863
La prévision économique 112
La consommation 697
La productivité 557
L'entreprise dans la vie économique .. 477
La coopération 821
La bureaucratie 712
La stratégie des trusts 120
La stratégie du fer 60
La lutte pour les denrées vitales 80
La politique pétrolière internationale. 891
La civilisation de 1975 279
Pourquoi nous travaillons 818
Les pensions militaires 1019
Histoire de demain 711
L'économie humaine 32
L'économie de l'alimentation 639
Les prix 762
L'évolution des prix depuis cent ans. 784

● L'économie mondiale et les économies nationales

Les grands marchés du monde 608
L'économie mondiale 343
La Communauté économique atlantique 396
L'économie française dans le monde.. 191
L'économie de la zone franc 868
Le IVe Plan français 1021
L'économie de l'Allemagne et de l'Autriche 283
L'économie de l'Europe centrale, slave et danubienne 328
L'économie méditerranéenne 785
L'économie de l'U.R.S.S. 179
L'économie des Etats-Unis 229
L'économie du Canada 1145
L'économie de l'Amérique latine 357
L'économie du Moyen-Orient 478
L'économie britannique 1085
L'économie du Commonwealth britannique 403
L'économie de l'Asie du Sud-Est 769
L'économie de la Chine populaire 1102
L'économie de l'Inde 531
L'économie de l'Italie 1007
L'économie du Japon 811
Le Benelux 870

● Statistique

La statistique 281
La méthode statistique dans l'industrie 451

● Commerce

Histoire du commerce 55
Technique de l'exportation 889
La publicité 274

● Finances - Fiscalité

Les finances publiques 415
Finances et financiers de l'Ancien Régime 1109
Histoire de la banque 456
Technique de la banque 469
La comptabilité 111
Théorie et pratique comptables 1071
Le plan comptable français 1157
Le bilan dans les entreprises 726
Les placements 406
Les assurances 76
Histoire de l'impôt 651
Histoire du franc 1082
Les douanes 846

● Démographie

La population 148
Les migrations humaines 224
La prévention des naissances 988

QUESTIONS SOCIALES

Les classes sociales 341
Citadins et ruraux 1107
Histoire de la propriété 36
Habitat et logement 763
La faim 719
Les origines de la bourgeoisie 269
Le socialisme 387
Le marxisme 300
L'anarchisme 479
Histoire du travail 164
Le travail ouvrier 349
L'organisation internationale du travail 836
L'organisation scientifique du travail. 125
La rémunération du travail 654
La condition ouvrière en France depuis cent ans 433
Le syndicalisme en France 585
Le syndicalisme dans le monde 356
Les internationales ouvrières 1129
La Sécurité sociale 294
La Croix-Rouge internationale 831
Les réfugiés 1092
La médecine du travail 166
La sélection des cadres 379
L'orientation professionnelle 121
Le niveau de vie en France 371
Prostitution et proxénétisme 999
Histoire des relations sexuelles 1074

● Histoire des sciences

Histoire de l'astronomie 161
Histoire des mathématiques 43
Histoire de la physique 421

SCIENCES PURES

Histoire de la mécanique 130
Histoire de la chimie 35
Histoire de la pharmacie 1035
La science des Chaldéens 893
Histoire de la biologie 1
Histoire de la médecine 31
Histoire de la médecine vétérinaire ... 584
Histoire de la chirurgie 935
Histoire du calcul 198
Histoire de la géométrie 109
La recherche scientifique 781

● **Astronomie**

L'astronomie sans télescope 13
L'univers 687
Le soleil et son rayonnement 230
Planètes et satellites 383
La vie et la mort des étoiles 330
La terre et la lune 875
Les éclipses 940

● **Mathématiques**

Les nombres premiers 571
Arithmétique et théorie des nombres .. 1093
L'analyse mathématique 378
Calcul vectoriel et calcul tensoriel 418
Calcul différentiel et intégral 466
Calcul matriciel 927
Le calcul mécanique 367
Le calcul mental 605
L'algèbre moderne 661
Les logarithmes 850
La trigonométrie 692
La géométrie descriptive 521
La géométrie différentielle 1104
La géométrie projective 1103
La géométrie contemporaine 401
Géométrie analytique 1047
La symétrie 743
Courbes et surfaces 564
La mécanique ondulatoire 311
La balistique 470
Les probabilités et la vie 91
Probabilité et certitude 445
Les certitudes du hasard 3
L'exploitation du hasard 57
La relativité 37
La mesure du temps 97
Le calendrier 203

● **Physique**

Les mesures physiques 244
La gravimétrie 1030
De la loupe au microscope électronique. 453
Matière, électricité, énergie 291
Electricité-Magnétisme 243
Les radiations nucléaires 844
L'énergie thermonucléaire 1017
Les centrales nucléaires 1037
Les rayons X 70
Les rayons cosmiques 729
La cellule photo-électrique 280
L'air 1034
La lumière 48
Le froid 122
La chaleur 261
La thermodynamique 1119
Les hautes températures 956
Le feu 532
L'eau 266
La neige 538
La glace et les glaciers 562
Le vide et ses applications 430
La cybernétique 638
L'acoustique appliquée 386
Optique théorique 615
L'optique astronomique 652
La luminescence 921
Le son 203
Les ultrasons 21
Les phénomènes vibratoires 323
L'électron et son utilisation industrielle. 175

SCIENCES PURES

Les quanta et la vie 530
La structure moléculaire 602
Les isotopes 1111
L'énergie atomique 817
De l'atome à l'étoile 2
Radium, radioactivité, énergie nucléaire. 33
L'uranium 1070
La spectroscopie 511
Le microscope électronique 1045
L'ultra-violet 662
L'infrarouge 497
Matière et antimatière 767
La couleur 220
La reproduction des couleurs 472
La physique mathématique 1133
La météorologie 89
Mécanique élémentaire 906
La résistance des matériaux 599
Le contrôle des matériaux 815
La mécanique des solides 579
La mécanique des fluides 1054
La corrosion des métaux 843
L'énergie 648

● **Chimie**

La chimie générale 207
La chimie organique 485
L'analyse chimique 189
La géochimie 759
L'électrochimie 437
La chimie électronique 874
La biochimie électronique 1075
L'alchimie 506
L'état gazeux 389
L'hydrogène 526
Les nouveaux corps simples 1005
Les oligoéléments 1010
Catalyse et catalyseurs 240
Les fermentations 524
Les enzymes 434
Les protéines 679
Les colloïdes 104
Les acides nucléiques 1061
Chimie de la beauté 901
Les insecticides 829

● **Géologie - Physique du globe**

La topographie 744
Etude physique de la Terre 67
La spéléologie 709
La géologie 525
Histoire de la géologie 962
Les fossiles 668
Géologie de la France 443
La géologie de la région parisienne ... 854
La terre et son histoire 16
La biologie des sols 399
La génétique des sols 352
La radioactivité des roches 741
La minéralogie 794
La pétrochimie dans le monde 787
Minerais et terres rares 640
Les eaux souterraines 455
Vagues, marées, courants marins 438
Séismes et volcans 217
L'hydrologie 884
L'hydraulique 1158
Les fleuves 1077
La vie, créatrice de roches 20
Les roches 519
Les roches éruptives 542
Les roches métamorphiques 647
Les roches sédimentaires 595
L'érosion des sols 491
Les déserts 500
Les montagnes 682
L'or 776

● **Biologie**

Les rythmes biologiques 734
La biologie humaine 1156

SCIENCES PURES

La physique de la vie 184
La physique des plasmas 1150
La cellule vivante 989
La chimie des êtres vivants 163
Les microbes 53
Pasteur et la microbiologie 467
La pollution des eaux 983
Le phosphore et la vie 373
Le potassium et la vie 650
Le calcium et la vie 757
Le magnésium et la vie. 872
Le sodium et la vie 1110
La vie sexuelle 727
La vie en haute altitude 629
L'embryologie 68
L'hérédité humaine 550
Génétique et hérédité 113
La biométrie 871
Les muscles 181
La fécondation 390
Les hormones 39
La sexualité. 50
La douleur 252
La chaleur animale 205
La naissance 663
La croissance 78
La mort 236
Les origines de la vie 446
Le transformisme 502
La genèse de l'humanité 106
L'origine des espèces 141
Les races humaines 146
L'anthropologie physique 1023

● Zoologie

Origine des animaux domestiques 271
L'homme contre l'animal 737
La sélection animale 215
Les migrations des animaux 51
Les insectes et l'homme 83
Le parasitisme 117
Les mammifères 1100
Les batraciens 1160
Le peuple des abeilles 6
Le peuple des termites 213
Le peuple des fourmis 1153
Les papillons 797
Les oiseaux 1012
Les reptiles 990
La vie dans les mers 72
La vie dans les eaux douces 233
Les poissons 642
Les coquillages comestibles 416
Les singes anthropoïdes 202
Le cheval 360
Les chiens 552

● Botanique

Histoire des fleurs 954
La vie des plantes 772
Origine des plantes cultivées 79
La sélection végétale 219
La biologie végétale 492
La physiologie végétale 287
Les tropismes 482
L'énergie végétale 716
La greffe végétale 814
La nutrition de la plante 849
La croissance des végétaux 898
Lumière et floraison 897
Température et floraison 1027
Le pollen 783
Les mouvements des végétaux 569
L'énergie chlorophyllienne. 583
Genèse de la flore terrestre 201
Géographie botanique 813
Arboriculture et production fruitière.. 967
La vigne et sa culture 969
Les alcaloïdes et les plantes alcaloïfères. 154
Les champignons 812
Les algues 918

● Médecine

La technique sanitaire 803
La santé dans le monde 782
Les hôpitaux en France 795
La médecine légale judiciaire 789
La médecine militaire 926
La médecine chinoise 1112
Les défenses de l'organisme 5
Chirurgie esthétique 982
Les thérapeutiques modernes 922
L'accouchement sans douleur 1134
La puériculture 740
La stérilité 961
La longévité 754
Gérontologie et gériatrie 919
Les médicaments usuels 245
L'analyse biochimique médicale 731
La relaxation 929
L'acupuncture 705
L'homéopathie 677
La guérison 684
L'alimentation humaine 22
Les régimes alimentaires 178
Les maladies de la nutrition 1151
L'appareil digestif et ses maladies 1130
L'obésité 994
Les vitamines 12
Le cholestérol 1090
Le thermalisme 229
La dermatologie 1132
La peau 558
Le sang 194
Les groupes sanguins 1099
Les dents 488
Les glandes endocrines 523
La climatologie 171
Les poussières 717
Le bruit 855
Les surdités 1148
Les virus 945
Le paludisme 594
La tuberculose 15
Le cancer 11
Le diabète 124
Le rhumatisme 780
Les épidémies 607
La grippe 976
Le péril vénérien 58
Le cœur et ses maladies 518
L'audition 484
La voix 627
Les sourds-muets 444
La vision 528
L'hygiène de la vue 614
La vie des aveugles 152
Le goût et les saveurs 460
Les thérapeutiques psychiatriques 691
La psychiatrie sociale 669
Psychoses et névroses 221
Hypnose et suggestion 457
La psychothérapie 480
La psychopathologie expérimentale ... 1128
La médecine psychosomatique 656
La médecine du travail 166
Le tonus mental 474
L'électricité cérébrale 410
La chimie du cerveau 94
Le cerveau humain 768
Le système nerveux et ses inconnues.. 8
L'équilibre sympathique 565
La fatigue 733
L'âge critique 601
La toxicologie 61
Les toxicomanies 586
Les hypnotiques 1066
L'alcoolisme 634

● Techniques et Industries

Histoire des techniques 126
L'automation 723
Les routes 828

SCIENCES APPLIQUÉES

L'électronique 1126
Les ordinateurs électroniques 832
Le langage électronique 900
Le calcul électronique 882
La machine à traduire 834
L'industrie automobile 714
Le charbon 193
L'industrie du gaz 239
La houille blanche 540
Les centrales thermiques 913
Le goudron de houille 402
Le pétrole 158
Le gaz naturel dans le monde 896
Les pipelines 1114
Les carburants nouveaux 933
Les étapes de la métallurgie 96
Les techniques de la métallurgie 134
Les mines 465
Le cuivre et le nickel 510
L'acier 561
L'aluminium et les alliages légers 543
Les alliages métalliques 173
Les aciers spéciaux 890
Les moteurs 816
Automates, automatisme, automation. 29
Histoire de la vitesse 88
L'industrie aéronautique 742
Les avions 169
Les étapes de l'aviation 172
Le pilotage des avions modernes 348
La propulsion des avions 864
Le vol des avions 827
Le matériel volant 362
L'aviation commerciale 859
La navigation aérienne 559
L'aérodynamique 752
Le vol supersonique 800
Les satellites artificiels 813
Les fusées 765
Les hélicoptères 721
Les aéroports 1048
Le parachute 817
L'astronautique 397
Les navires 411
Histoire de la marine française 842
Histoire de la navigation 43
Technique de la navigation 498
La navigation intérieure en France ... 494
La marine marchande 876
La manœuvre des navires 659
Radionavigation et radioguidage 41
Le radar 881
Les ports maritimes 100
La mer, source d'énergie 431
Les chemins de fer 86
La photographie 174
Les télécommunications 335
Les transports en Europe 1053
Le téléphone 251
Les ondes électromagnétiques 99
Les semiconducteurs 1080
Les transistors 1121
Les stations de radiodiffusion 214
La télévision 30
L'éclairage 346
L'équipement électrique de la France.. 59
Histoire de l'électricité 7
Le chauffage des habitations 249
Histoire du confort 449
Les grands travaux 105
Les industries mécaniques 486
Les industries de la pierre et du marbre 977
Les industries de l'alimentation 110
Le pain et la panification 1140
L'industrie hôtelière 1022
Technique de la cuisine 1024
Les conserves 683
L'économie des industries chimiques.. 1008
La grande industrie chimique minérale. 284
La grande industrie chimique organique. 436
Les colorants 119
Les corps gras 234

SCIENCES APPLIQUÉES

Les industries du savon et des détergents 980
Les plastiques 312
Les plastiques renforcés 1120
L'industrie du disque 971
Les matières premières de synthèse ... 93
Caoutchoucs et textiles synthétiques.. 973
Les textiles chimiques 1008
Poudres et explosifs 259
Odeurs et parfums 344
Le sel 339
Les épices 1040
Le papier 84
Le verre 264
La filature 537
Le tissage 546
Les industries de la soierie 975
Le lin et l'industrie linière 1108
Cuirs et peaux 258
La bière et la brasserie 440
Les systèmes sténographiques 790
L'imprimerie 1067
La typographie 1101

● **Elevage**

Le lait et l'industrie laitière 377
La viande 374
La laine 464
Les fourrures 584
L'exploitation rationnelle des abeilles. 19
Les pêches maritimes 199
La pisciculture 617

● **Agriculture**

Le destin de l'agriculture française ... 354
Les climats et l'agriculture 824
La défense de nos cultures 56
La vie rurale en France 242
Les engrais et la fumure 703
Le machinisme agricole 476
Le blé 103
La pomme de terre 372
Le sucre 417
Les vins de France 208
Biologie du vin 442
La chimie du vin 908
L'agriculture coloniale 62
Les fruits exotiques 237
Le coton 90
Le caoutchouc 136
Le riz 305
Le café 139
Le cacao 644
Le tabac 87

● **Sylviculture**

Le bois 382
Industries et commerce du bois 404
Histoire des forêts 1135
Forêts vierges et bois tropicaux 143

SPORTS ET JEUX

Histoire du sport 337
Technique du sport 63
Physiologie du sport 133
L'éducation physique 238
Les sports de la montagne 325
Le tennis 1084
L'équitation 902
Le vol à voile 547
Le yachting 820
Le rugby 952
L'exploration sous-marine 589
La tauromachie 568
La chasse en plaine et au bois 192
La chasse en montagne, au marais et en mer 321
La chasse à courre 610
Les courses de chevaux 981
Les jeux du casino 985
Le bridge 1055

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1182. **La radioastronomie** (A. Boischot).
1183. **Les barrages** (M. Mary).
1184. **Géographie de l'Inde** (Fr. Durand-Dastès).
1185. **Les insectes et les plantes** (Chr. Souchon).
1186. **Le travail au Moyen Age** (J. Heers).
1187. **Géographie de la population** (P. George).
1188. **Les Vikings** (Fr. Durand).
1189. **Sociologie de la politique** (G. Bouthoul).
1190. **Les sociétés commerciales** (P. Didier).
1191. **Les Noirs aux Etats-Unis** (Cl. Fohlen).
1192. **Les grandes dates de l'époque contemporaine** (J. Delorme).
1193. **L'économie des Balkans** (A. Blanc).
1194. **Les dieux de l'Egypte** (Fr. Daumas).
1195. **Le football** (J. Mercier).
1196. **Le violon** (M. Pincherle).
1197. **L'aménagement des cours d'eau** (J. Larras).
1198. **Physiologie du cosmonaute** (J. Colin et Y. Houdas).
1199. **Les partis politiques en Italie** (J. Meynaud).
1200. **Les piles électriques** (J. Hladik)
1201. **L'allergie** (B. Halpern).
1202. **L'intégration territoriale** (A. Marchal).
1203. **Le compagnonnage et les métiers** (L. Benoist).
1204. **La cinématique** (R. Campbell).
1205. **La conversion des énergies** (R. David).
1206. **La peinture espagnole** (M. Sérullaz).
1207. **La psychologie expérimentale** (P. Fraisse).
1208. **Les écrivains anglais d'aujourd'hui** (A. Farmer).
1209. **Le Front populaire** (G. Lefranc).
1210. **La croissance économique** (P. Maillet).
1211. **La géométrie élémentaire** (A. Delachet).
1212. **La musique de danse** (A. Machabey).
1213. **Kant et le kantisme** (J. Lacroix).
1214. **La Restauration (1814-1830)** (J. Vidalenc).
1215. **Géographie de l'Océanie** (A. Huetz de Lemps).
1216. **La psychopharmacologie** (P. Deniker).
1217. **La monnaie et ses mécanismes** (P. Berger).
1218. **La promotion sociale** (G. Thuillier).
1219. **Les études de marchés** (F. Bouquerel).
1220. **La maladie infectieuse** (V. Vic-Dupont).
1221. **Le microfilm** (Y.-M. Relier).
1222. **La politique des revenus** (J.-P. Courthéoux).
1223. **La santé mentale** (Fr. Cloutier).
1224. **Géographie de l'Amérique du Sud** (M. Rochefort).
1225. **Mussolini et le fascisme** (P. Guichonnet).
1226. **Histoire des doctrines politiques en Grande-Bretagne** (P. Nordon).
1227. **L'aide aux pays sous-développés** (Fr. Luchaire).
1228. **L'histologie** (J. Verne).
1229. **Le siècle de Louis XV** (H. Méthivier).
1230. **La théologie protestante** (R. Mehl).
1231. **Le Nouveau Testament** (O. Cullmann).
1232. **Le ski** (J. Franco).
1233. **Le Soleil et la Terre** (A. Boischot).

ÉDIT.
28 724

1966-2 – Imp. des Presses Universitaires de France, Vendôme (France)
IMPRIMÉ EN FRANCE